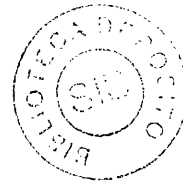


B10.T 6190

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Facultat de Filologia  
Departament de Filologia Catalana



**PERE CALDERS: TÒPICS I SUBVERSIONS DE LA TRADICIÓ  
FANTÀSTICA**

TESI DOCTORAL

Presentada per:  
Carme Gregori Soldevila

DIRECTOR:  
Vicent Simbor Roig

València, 2005

UMI Number: U607530

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607530

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.  
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

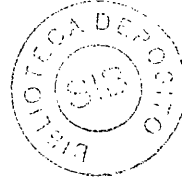


ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 16807273

i 19034489

CB 0001760408



“Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”.

Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento".

“Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image”.

Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations, I)*.

“I és que, en definitiva, no hi ha coses estranyes, el que és estrany és la realitat”.

Pere Calders, en resposta a Julià Guillamon, "Pere Calders: entre la realitat i la màgia".





## ÍNDIX

<b>I- INTRODUCCIÓ</b>	<b>17</b>
<b>II- CAP A UNA DEFINICIÓ DEL FANTÀSTIC</b>	<b>33</b>
2.1 Les dificultats de la definició del fantàstic	35
2.2 Jacques Goimard-Roland Stragliati	44
2.3 Marcel Spada	48
2.4 Pierre-Georges Castex	53
2.5 Roger Caillois	57
2.6 Sigmund Freud	61
2.7 H.P. Lovecraft	66
2.8 Tzvetan Todorov	69
2.9 Neuro Bonifazi	83
2.10 El realisme màgic	91
2.10.1 Massimo Bontempelli	91
2.10.2 El realisme màgic sud-americà	95
2.11 Jaime Alazraki	98
2.12 Mery Erdal Jordan	101
2.13 Jean Fabre	103
2.14 Una opció operativa per a l'anàlisi del sobrenatural en la literatura del segle XX	108



### **III- LA POÈTICA CALDERSIANA----- 115**

#### **3.1 Ciència i art com a alternatives epistemològiques----- 117**

#### **3.2 Una nova concepció de la realitat----- 139**

#### **3.3 Un nou model de versemblança----- 148**

#### **3.4 Pere Calders i el realisme----- 154**

##### **3.4.1 Els models del període de formació----- 154**

##### **3.4.2 Les polèmiques de postguerra: l'enfrontament amb Joan Sales i amb el Realisme Històric----- 160**

##### **3.4.3 La recepció de Calders des del Realisme Històric----- 179**

##### **3.4.4 L'exploració d'illes conegudes----- 187**

### **IV- UN CALDERS REALISTA ?----- 195**

#### **4.1 L'obra de tema mexicà----- 197**

##### **4.1.1 La recepció de la narrativa mexicana----- 201**

##### **4.1.2 Una literatura realista?----- 206**

##### **4.1.3 La visió de Mèxic----- 211**

#### **4.2 La literatura de guerra----- 220**

##### **4.2.1 El testimoni caldersià----- 225**

##### **4.2.2 L'humor com a defensa----- 227**

##### **4.2.3 El Gran Joc----- 233**



## **V- ELS TÒPICS DEL FANTÀSTIC EN L'OBRA DE PERE**

<b>CALDER</b>	237
---------------	-----

<b>5.1 El reciclatge de tòpics com a opció literària</b>	239
--	-----

<b>5.2 El pacte caldersià</b>	245
-------------------------------	-----

<b>5.3 Els tòpics del fantàstic en l'obra de Pere Calders</b>	248
---	-----

5.3.1 Aparicions, fantasmes i vampirs	248
---------------------------------------	-----

5.3.2 El doble	276
----------------	-----

5.3.3 L'animació de l'inanimat, les mans tallades i altres fenòmens	310
---	-----

## **VI- ELS TÒPICS DEL MERAVELLÓS EN L'OBRA DE PERE**

<b>CALDER</b>	341
---------------	-----

<b>6.1 L'esperit d'infantesa</b>	345
----------------------------------	-----

<b>6.2 Els tòpics del meravellós en l'obra de Pere Calders</b>	352
--	-----

6.2.1 Fades i bruixes	352
-----------------------	-----

6.2.2 Animals que parlen	355
--------------------------	-----

6.2.3 Metamorfosi	360
-------------------	-----

6.2.4 Sirenes	363
---------------	-----

6.2.5 Mags	367
------------	-----

6.2.6 Sortilegi oriental	374
--------------------------	-----

6.2.7 La visita de la mort	376
----------------------------	-----

6.2.8 L'animació de l'inanimat	378
--------------------------------	-----

6.2.9 El meravellós de tradició cristiana	381
---	-----



**VII- ELS TÒPICS DE LA CIÈNCIA-FICCIÓ I DE LA UTOPIA EN  
L'OBRA DE PERE CALDERS----- 401**

<b>7.1 Els viatges extraordinaris i la conquesta espacial-----</b>	<b>406</b>
<b>7.2 Els extraterrestres-----</b>	<b>419</b>
<b>7.3 La quarta dimensió i el viatge en el temps-----</b>	<b>426</b>
<b>7.4 La fal·libilitat del progrés científic i tecnològic-----</b>	<b>433</b>
<b>7.5 La utopia negativa-----</b>	<b>445</b>

**VIII- PARÒDIA I IRONIA EN L'OBRA DE PERE CALDERS----- 457**

<b>8.1 Les paròdies caldersianes-----</b>	<b>465</b>
<b>8.2 Altres mecanismes de la figuració irònica en l'obra de Pere Calders-----</b>	<b>478</b>
8.2.1 Ironies de contrast entre text i context comunicatiu-----	480
8.2.2 Ironies de contrast en el text-----	487

**IX- CONCLUSIONS----- 507**

**BIBLIOGRAFIA----- 519**

<b>Bibliografia de Pere Calders-----</b>	<b>521</b>
<b>Obres de creació-----</b>	<b>522</b>
<b>Bibliografia crítica-----</b>	<b>529</b>







### **Sigles utilitzades per a designar els llibres de Pere Calders**

Per tal de no reiterar contínuament els títols dels reculls de Calders, hem optat per utilitzar les següents sigles:

- EPA: *El primer Arlequí.*
- CVO: *Cròniques de la veritat oculta.*
- GAV: *Gent de l'alta vall.*
- DTM: *Demà, a les tres de la matinada.*
- CD: *Contes diversos.*
- IS: *Invasió subtil i altres contes.*
- TSA: *Tot s'aprofita.*
- HD: *L'honor a la deriva.*
- UEAJ: *Un estrany al jardí.*
- DTAM: *De teves a meves.*
- EDP: *El desordre públic.*
- MAP: *Mesures, alarmes i prodigis.*

Les citacions de tots els llibres inclosos a les *Obres Completes* de l'autor corresponen a aquesta edició; les edicions utilitzades per a la resta d'obres de l'autor són les que apareixen consignades en la Bibliografia.

Les dates que apareixen a continuació dels títols dels llibres de Calders corresponen a la primera edició.



## **I- INTRODUCCIÓ**



La bibliografia existent sobre l'obra de Pere Calders utilitza, a l'hora de descriure i analitzar el seu objecte d'estudi, termes com *fantàstic*, *meravellós*, *estrany*, *irreal*, *màgic* ... de manera profusa i reiterada. Tot i això, només en molt comptades ocasions hi trobem una definició ajustada del significat que hom atribueix a aquests mots, éssent la pràctica habitual la seua utilització en el sentit que tenen en la llengua general, sense cap mena d'especialització literària. Si tenim en compte que existeixen una literatura anomenada *fantàstica* i una literatura anomenada *meravellosa*, ambdues amb una llarga tradició i amb uns preceptes genèrics que les fixen com a varietats particulars dins de l'univers literari, l'ús d'etiquetes com *fantàstic* i *meravellós* aplicades a la producció caldersiana carrega d'ambigüitat la seua identitat literària i obri una sèrie d'interrogants sobre la pertinença o no de l'obra de l'autor català als referits gèneres o, en tot cas, sobre les hipotètiques relacions que s'estableixen entre aquesta obra i les literatures conegudes amb el nom de *fantàstica* i *meravellosa*.

Abans de continuar endavant, farem un repàs a algunes de les mostres més significatives de l'ús dels termes suara esmentats que podem trobar en la bibliografia sobre Pere Calders.

Al manual d'Antoni Carbonell i altres autors, *Literatura Catalana dels inicis als nostres dies*<sup>1</sup>, Pere Calders és considerat entre els novel·listes i narradors que, a la Postguerra, "optaren per una *literatura fantàstica*, caracteritzada per un estil poètic i una temàtica de caire imaginatiu"<sup>2</sup> i els seus contes són descrits amb les següents paraules:

"Calders crea amb els seus contes un món en el qual *realitat* i *fantasia* se sobreposen. Al costat del que és quotidià, hi apareix l'impossible. Des del món real, Calders s'endinsa en un món presidit per formes oníriques. Ara bé,

---

<sup>1</sup>CARBONELL, A. et al., *Literatura Catalana dels inicis als nostres dies*, Edhasa, Barcelona, 1981, 3ª ed. corregida i augmentada.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 538. La cursiva és de l'original.

el món no-real, el món del somni, no fa perdre mai en els contes de l'autor el sentit de la realitat -a la qual cosa hi contribueix, de manera decisiva, el llenguatge emprat-. Per totes aquestes característiques, els contes de Calders ens recorden els de Gògol, Poe o Kafka. Un altre mecanisme que té un paper important en els contes de Calders és l'aparició de l'imprevist que, sorgint un dia qualsevol en la vida gris i monòtona d'un personatge sense cap mena de relleu, canvia el seu rumb i l'encamina cap a l'absurd, l'insòlit o el meravellós"<sup>3</sup>.

Emili Olcina incorpora "La ratlla i el desig", de Pere Calders, a la seua *Antologia de narrativa fantàstica catalana*. D'acord amb els criteris de selecció exposats per l'antòleg, el conte pertany de ple al gènere fantàstic, ja que, segons declara, ha evitat "la inclusió de qualsevol text susceptible de cap dubte pel que fa al caràcter fantàstic"<sup>4</sup>. La resta de l'obra caldersiana que, en opinió d'Olcina, s'ha de posar en relació amb el fantàstic apareix assenyalada en el breu paràgraf que dedica a l'autor:

"Pere Calders empra el fantàstic a més de la meitat dels relats de *Cròniques de la veritat oculta* (1952); entre els relats fantàstics a altres reculls figuren "Reportatge del dia repetit" (*Gent de l'alta vall*, 1957) i "El batalló perdut" (*Demà a les tres de la matinada*, 1959). El component fantàstic és important a la novel·la *Ronda naval sota la boira* (1966)"<sup>5</sup>.

Olcina no argumenta per què aquestes obres i no unes altres, i tampoc no hi podem deduir les raons de la tria a partir de la concepció de literatura fantàstica que hi fa servir, ja que no n'ofereix una definició clara. Malgrat l'absència de dubtes

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 590.

<sup>4</sup>OLCINA, E., *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Laertes, Barcelona, 1988, p. 269.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 266.

a l'hora d'afirmar l'adscripció dels textos al gènere, en les "Dades sumàries per a una panoràmica de la narrativa fantàstica catalana" es veu forçat a distingir, a l'hora de caracteritzar les peces, entre: obres fantàstiques, obres que resolen en clau fantàstica el desenllaç, obres que inclouen pinzellades de fantàstic, altres que, a més de pinzellades de fantàstic, també en tenen de terror i d'horror o que combinen fantàstic, terror, horror i aventura, fantasies macabres, fantàstic còmic, conte meravellós del Noucentisme, fantàstic amb tons llegendaris i mitològics, obres que fan intervenir éssers mitològics, faula, obres que, sense que s'hi forme cap entitat sobrenatural, analitzen els mecanismes mentals i emocionals que porten a l'experiència fantàstica...

Joan Melcion, en el seu estudi "*Cròniques de la veritat oculta*", de Pere Calders<sup>6</sup>, considera "el joc recurrent entre elements quotidians i fantàstics" com un dels "eixos principals sobre els quals es desenvoluparà tota la narrativa de Pere Calders".<sup>7</sup> Així mateix, l'esdeveniment que, als contes caldersians, ve a trencar l'ordre establert de la quotidianitat dels personatges és anomenat per Melcion "fet meravellós", "fet sobrenatural", "fet fantàstic", "fet trasbalsador", "fet extraordinari" o "fet prodigiós" sense que la varietat de mots emprats indique una diferenciació entre uns i altres sinó que, ben al contrari, tots són usats a tall de sinònims per a denotar un mateix referent. Ho podem veure, per exemple, als primers paràgrafs de l'apartat *Intervenció d'elements o éssers fantàstics* del capítol *El fet trasbalsador*, on tan prompte es parla de "l'element fantàstic", com de "l'element màgic", o de "l'element sobrenatural", o de "l'element estrany"<sup>8</sup>, o en les línies que reproduïm a continuació, on clarament *fantàstic* i *meravellós* són utilitzats amb idèntic sentit:

---

<sup>6</sup>MELCION, J., "*Cròniques de la veritat oculta*", de Pere Calders, Empúries, Barcelona, 1986.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>8</sup>*Ibid.*, ps. 41-42.



"El tractament que Depa Carel.li dóna a l'«àngel», com ell mateix l'anomena, és una prova contundent de com el *meravellós* queda assimilat, en aquestes narracions, a la realitat quotidiana, amb totes les implicacions que això comporta. [...] La frase que Carel.li pronuncia abans d'apunyalar la seva víctima, «Aparti's, que podríem esquitxar-lo», adreçada a la seva consciència, expressa el grau d'assimilació del *fantàstic* a la realitat material."<sup>9</sup>

Malgrat aquesta utilització indiscriminada i indeterminada dels termes a què ens estem referint, Melcion és ben conscient de l'existència d'un gènere literari fantàstic i és un dels pocs que, explícitament, separa Calders d'una tal pràctica literària, esgrimint tota una sèrie d'arguments que se'ns revelen ben pertinents:

"Això ens podria fer pensar que ens trobem davant d'una obra del que s'ha anomenat «gènere fantàstic». Ens equivocariem si ens donéssim per satisfets amb aquesta etiqueta. Perquè si la literatura fantàstica ha establert els seus codis propis, la narrativa de Calders es distingeix precisament per la manipulació irònica d'aquests codis. La literatura fantàstica es basa en l'especulació sobre els límits de la versemblança, mentre que la literatura de Pere Calders es caracteritza per la transgressió constant i intencionada d'aquests límits. A grans trets, podríem dir que una narració fantàstica típica situa el lector davant l'evidència d'esdeveniments que depassen les lleis naturals o que no admeten una explicació científica o racional, al mateix temps que crea els mecanismes narratius necessaris perquè aquests esdeveniments li resultin plausibles. Aquesta operació requereix l'acceptació, per part del lector, d'un nou codi de versemblança en el qual pugui quedar integrat des de l'improbable fins a l'impossible. És a dir, cal un tractament específic dels principals components narratius (personatges, entorn quotidià,

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 59. La cursiva és meua.

situacions, elements fantàstics, narrador, etc.) per tal de crear el necessari clima d'ambigüitat entorn de l'esdeveniment que vulnera les lleis naturals. Convé, per tant, que el lector tingui prou elements com per donar una certa credibilitat a aquest esdeveniment, el qual, al mateix temps, no pot donar mai la impressió de ser un producte gratuït de la imaginació del narrador. El lector ha de quedar-se amb el dubte sobre si «allò» té una explicació natural, però no explicitada suficientment pel narrador (coincidències casuais, al·lucinacions, autosuggestió, hipnosi, i qualsevol altre recurs d'aquest tipus) o bé si «realment» existeixen causes desconegudes per l'home que puguin provocar esdeveniments aparentment impossibles. Per aconseguir això, l'escriptor ha de graduar amb molta precisió cada un dels components narratius amb què vulgui jugar: l'entorn dels personatges i la seva realitat quotidiana han de ser creïbles per tal que contrasti i augmenti l'efecte dels elements fantàstics; les situacions fantàstiques han de venir propiciades per algun factor anòmal, més o menys misteriós, en l'entorn, la història o el comportament d'algun personatge, i aquesta anomalia ha de causar emocions (por, sorpresa, perplexitat,...) compartides pels personatges i pel lector; i, finalment, el narrador ha d'oferir unes garanties suficients de credibilitat. Calders transgredeix, premeditadament, tots i cada un d'aquests principis."<sup>10</sup>

Melcion situa en el dubte entre una explicació natural i una de sobrenatural del fenomen al voltant del qual es desenvolupa la història la característica definitiva del gènere fantàstic. Aquesta és, a grans trets, la teoria formulada per Tzvetan Todorov<sup>11</sup>, però no és l'única definició del fantàstic que es troba en circulació. Caldrà, doncs, confrontar també els contes caldersians amb les altres tesis, si més no amb un nombre suficient d'aquestes, per tal d'afirmar, amb Melcion, la no inclusió de Calders entre els autors que practiquen la literatura

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, ps. 72-73.

fantàstica. Hi ha encara en aquesta conclusió a què arriba Melcion un altre element que ens crida l'atenció: hi notem a faltar alguna al·lusió al gènere meravellós, gènere dotat d'una tradició més antiga que la del fantàstic i amb petjades visibles a l'obra de Pere Calders. D'altra banda, entre les referències bibliogràfiques que Melcion introdueix a la nota 20 com a estudis bàsics i fàcilment assequibles sobre "els codis de la literatura fantàstica"<sup>12</sup> ens trobem amb la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp que, segons Melcion, tracta "sobre els contes fantàstics infantils o sobre les llegendes fantàstiques populars"<sup>13</sup>, mentre que Propp qualifica el seu objecte d'estudi de "contes meravellosos":

"En el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas.

Si esta afirmación no puede aplicarse al cuento en su conjunto en toda la amplitud del término, puede aplicarse en todo caso cuando se trata de los cuentos maravillosos, los cuentos "en el sentido propio de la palabra". Esta obra está consagrada sólo a este tipo de cuentos"<sup>14</sup>.

Sembla bastant evident que Melcion identifica "fantàstic" i "meravellós" també quan es refereix a una mena concreta de literatura, la qual cosa no té res d'extraordinari perquè, com veurem en el capítol que dedicarem a la definició del fantàstic, hi ha, entre els teòrics del fantàstic, defensors d'aquesta postura. Ara bé, tot i així, en la nostra opinió, la clarificació dels conceptes que hom fa servir i l'explicitació del marc teòric i conceptual de referència són condicions inexcusables per tal d'evitar ambigüitats i errors d'interpretació en una classe de discurs, el dels

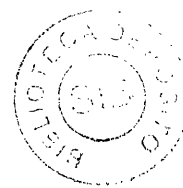
---

<sup>11</sup>TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

<sup>12</sup>MELCION, *op. cit.*, p. 87.

<sup>13</sup>*Ibid.*

<sup>14</sup>PROPP, V., *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981, p. 13.



estudis literaris, que ha de cercar la màxima claredat d'exposició i la descodificació unívoca del lèxic tècnic que li és propi.

Per la seua banda, Amanda Bath, autora de l'estudi més extens sobre Pere Calders amb què comptem, *Pere Calders: ideari i ficció*<sup>15</sup>, incorre en un constant desordre terminològic i conceptual en barrejar etiquetes de la seua pròpia collita amb termes introduïts per la tradició literària i crítica sense que quede clar, en definitiva, què hem d'entendre quan empra mots com "meravellós" i "fantàstic" o quan considera Calders un "realista màgic". Bath recull les aportacions de C. N. Manlove<sup>16</sup> i T. Todorov<sup>17</sup> sense que açò pressupose que el seu treball segueix les pautes marcades per aquests autors fora d'algunes referències puntuals i no sempre ben delimitades.

Les narracions curtes del període per ella anomenat "La ficció madura (1939-1983)" són dividides en dos grans grups: el grup "realitat aparent" i el grup "irrealitat". Aquest segon grup, identificat amb el fantàstic, presenta, al seu torn, una triple subdivisió:

"Pot ser factible de fonamentar una divisió d'aquesta mena en el tipus de resposta que aquesta manifestació oberta del fet sobrenatural provoca entre els personatges. Aquesta resposta dependrà de la manera en què l'element fantàstic sigui introduït en les seves vides, i és seguint aquest criteri bàsic que podem identificar tres gèneres distints del fantàstic; els anomenarem «irrealitat heterocòsmica», «realisme màgic» i «ciència-ficció»"<sup>18</sup>.

Algunes d'aquestes narracions, però, considerades fantàstiques com veiem en la cita anterior, passen a ser definides posteriorment com a meravelloses. Així, les del grup «realisme màgic», tant poden "precipitar sentiments d'incertesa en el

---

<sup>15</sup>BATH, A., *Pere Calders: ideari i ficció*, Ed. 62, Barcelona, 1987.

<sup>16</sup>MANLOVE, C.N., *Modern fantasy: five studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.

<sup>17</sup>TODOROV, T., *op. cit.*

lector, que es mostra insegur de com interpretar els fets que se li presenten"<sup>19</sup>, amb la qual cosa tindríem l'ambigüitat nascuda del dubte entre una explicació natural i una de sobrenatural que Todorov exigeix als relats fantàstics, com eliminen tot rastre d'incertitud en el lector, de manera que "som totalment als reialmes del meravellós, i d'acord amb això, suspenem la nostra incredulitat"<sup>20</sup>. Les narracions del grup «irrealitat heterocòsmica», per la seua banda, són "contes de fades moderns"<sup>21</sup> i exigeixen també la suspensió de la incredulitat, per la qual cosa s'adiuen estrictament amb la noció de meravellós. O també pot passar que d'altres d'aquests relats, els de «ciència-ficció», presentats com a fantàstics, racionalitzen l'element sobrenatural, oferint "una fórmula de justificació d'allò que, altrament, seria completament inversemblant"<sup>22</sup>, amb la qual cosa estaríem al que Todorov considera «l'estrany», el sobrenatural explicat.

A més de la confusió de conceptes que acabem d'esbossar, cal tenir present el desordre terminològic resultant d'emprar multitud de termes sense que el lector pugui saber on comencen i on acaben les equivalències o les diferències establertes entre ells. Calders, autor de contes fantàstics, una part dels quals, recordem, rep el nom de "realisme màgic", és un autor "de la primera generació d'escriptors del realisme màgic", "un realista màgic de collita pròpia"<sup>23</sup>. La introducció de l'etiqueta «realisme màgic» ve a embolicar encara més el confús garbuix de mots en circulació a l'estudi de Bath. Aquest terme, aplicat per Massimo Bontempelli a la literatura del «Novecentismo» italià, ha estat repescat posteriorment per a batejar un corrent literari conreat per autors sud-americans. Bath l'aplica a Calders basant-se en les similituds que, segons ella, hi ha entre l'obra de l'autor català i la producció de Borges i Cortázar:

---

<sup>18</sup>BATH, A., *op. cit.*, p. 152.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 160.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 161.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 159.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 154.

"Els proponents llatinoamericans del gènere tracten de descriure l'esperit polític i cultural del seu poble en un entorn on la «màgia» existeix a tots els nivells de la vida. La màgia descrita per García Márquez i Carpentier es relaciona directament amb la fenomenologia de llur cultura, i la intenció és la descripció del context històric i les arrels col·lectives de llur món. Aquestes consideracions culturals i històriques són de menor relleu en el treball de Calders, que té més de comú amb les narratives de Borges i Cortázar, que exploren les ambigüitats dins la vida i l'individu. Atès que els quatre escriptors pertanyen a l'escola del realisme màgic, no tinc cap mena de dubte a usar la mateixa etiqueta genèrica per a identificar certs treballs de Calders"<sup>24</sup>.

Sense entrar ara en l'anàlisi de la pertinença de l'etiqueta «realisme màgic» per a definir l'obra caldersiana, el que ens sembla fora de dubte és el caràcter inoportú de l'ús d'un terme que no queda clarament delimitat com tampoc no és explicada l'adscripció de Calders a l'esmentada escola literària, amb la qual difícilment pot establir connexió a causa d'incompatibilitats temporals i geogràfiques. Encara que una gran majoria dels autors que han tractat l'obra de Calders han defugit la utilització de la denominació «realisme màgic» per a referir-s'hi, aquesta etiqueta ha anat fent via al costat del nom de l'autor, fins al punt que no és estrany trobar-la com a especificació identificativa de la producció caldersiana. Així, per exemple, Alfred Sargatal considera Calders un escriptor de "contes «realistes màgics» o «fantàstics»"<sup>25</sup>, al costat de Julio Cortázar, Alejo Carpentier i Massimo Bontempelli, introduint amb la disjuntiva -realistes màgics o fantàstics- el que sembla més aviat una equivalència i no una alternativa, amb la

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, ps. 242 i 30.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 160n.

<sup>25</sup>SARGATAL, A., *Iniciació al conte literari*, Glauco, Barcelona, 1987, p. 54.

qual cosa, una vegada més, ens trobem amb nocions que lluny d'il·luminar l'objecte sobre el qual es projecten, li afegeixen noves ombres.

És, però, el gènere fantàstic aquell amb què més sovint s'ha posat en relació l'escriptor barceloní. A més de les referències abans esmentades, cal apuntar també la seua inclusió en la *Antología de la literatura fantástica española* que l'editorial Bruguera va editar l'any 1969, o la seua presència entre els autors que conformen el corpus de la literatura fantàstica catalana, segons manté Josep Albertí en un article publicat en un número monogràfic de la revista *Camp de l'Arpa* dedicat a les literatures fantàstiques en català i gallec<sup>26</sup>. També Susana Camps Perarnau considera Calders un autor "prolífico en producciones fantásticas"<sup>27</sup>.

Per la seua banda, Jaume Martí-Olivella<sup>28</sup> afirma que Calders és un dels introductors de la tradició fantàstica a l'àmbit català. La definició del fantàstic de la qual parteix és el resultat d'afegir a la tesi de Todorov la "duplicitat narrativa" o la "doble versemblança" enunciada per Neuro Bonifazi<sup>29</sup> que dota el discurs fantàstic d'una "estructura dialògica". L'obra de Calders incorpora, al parer de Martí-Olivella, els elements del fantàstic tot distorsionant-los i és definida com "una difícil simbiosi de l'estètica fantàstica amb la del realisme històric"<sup>30</sup>. La "duplicitat narrativa", punt central de la definició del fantàstic de Bonifazi, és la clau de l'arquitectura narrativa caldersiana:

"Tota l'obra de Calders, certament, està bastida damunt fets inversemblants esdevinguts pura versemblança gràcies a aquella duplicitat narrativa, a aquella

---

<sup>26</sup>ALBERTÍ, J., "Invitación a la literatura fantástica catalana", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 100, 1982, p. 26. Cal dir, però, que el fet d'esmentar Pere Calders no resulta massa significatiu en un article que, en tractar la literatura fantàstica catalana, el que fa és un repàs gairebé exhaustiu a la història de la literatura catalana.

<sup>27</sup>CAMPS PERARNAU, S., *La literatura fantástica y la fantasía*, Montena Aula, Madrid, 1989, p. 102.

<sup>28</sup>MARTÍ-OLIVELLA, J., "Trabal i Calders o la incorporació distorsionada del fantàstic", dins *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, ps. 277-293.

<sup>29</sup>BONIFAZI, N., *Teoria del fantastico*, Longo, Ravenna, 1982.

<sup>30</sup>MARTÍ-OLIVELLA, J., *op. cit.*, p. 288.

estructura dialògica que sintetitza les potencialitats expressives del llenguatge poètic"<sup>31</sup>.

Julià Guillamon, al seu torn, parteix de la base que l'obra de Calders només entraria de manera tangencial en el que hom ha fixat com a literatura fantàstica, ja que, per a Calders, el sobrenatural no és l'objectiu sinó el mitjà a través del qual reflexiona sobre la condició humana:

"Considerada des dels paràmetres que la crítica ha fet valer en l'estudi de la literatura fantàstica, l'obra narrativa de Pere Calders només hi podria ser inclosa amb el caràcter d'excepció. Com a l'obra de Nathaniel Hawthorne, Wilde, Dickens, Nikolai Gogol, Italo Calvino o del mateix Kafka, els elements sobrenaturals són entesos als seus contes com a pretext"<sup>32</sup>.

Tanmateix, continua Guillamon, en alguns casos concrets, els contes de Calders s'adeqüen a les formes de la triple gradació estrany-meravellós-fantàstic enunciada per Todorov:

"Aquesta tendència se suavitza, tanmateix, en altres casos, i dona lloc a formes més ortodoxes. Hi trobem, així, els tres graus que Tzvetan Todorov distingia dins el sobrenatural literari: estrany, meravellós i fantàstic"<sup>33</sup>.

Pel que fa a la qüestió terminològica, Guillamon rebutja explícitament d'emprar el terme «realisme màgic» i alhora s'inclina pel mot «fantàstic», en raó de la seua definició teòrica, en detriment d'altres sinònims que, mancats d'un sentit genèric estricte, introdueixen una ambigüitat no desitjable:

---

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>GUILLAMON, J., "Pere Calders i la literatura fantàstica", dins *Serra d'Or*, març 1985, p. 45.

<sup>33</sup>*Ibid.*



"Per començar, hauríem de matisar, d'entrada, una qüestió polèmica, la del realisme màgic, terme que hem bandejat de la nostra classificació, atenent a la seva indefinició essencial. Referida per la crítica local tant a l'obra de Massimo Bontempelli com a la d'Alejo Carpentier, aquesta denominació no ha estat tinguda en compte pels textos especialitzats en literatura fantàstica, ni tan sols en aquells casos en què han acollit específicament escriptors llatino-americans. La raó del nostre bandejament és simple: Els textos realistes de Calders de tema mexicà (*Aquí descansa Nevares*, "La verge de les vies"... ) no contenen elements fantàstics de cap mena; recullen una realitat concreta, sorprenent fins a cert punt, però versemblant. Alhora, els textos sobrenaturals es presenten amb una indefinició geogràfica i onomàstica que desdiria de la precisió realista, i en conjunt hom es demana si el seu grau de versemblança és superior al d'un seguit d'obres de la literatura fantàstica clàssica (de Hoffmann a Bioy Casares). D'una manera bastant sistemàtica defugen els tòpics ambientals, substituïts per un embolcall més tangible, arrelat a una certa quotidianitat, però una quotidianitat mítica, reelaborada teatralment, molt distant del realisme estricte.

De fet, els temes de Calders són, bàsicament, els mateixos de la literatura fantàstica clàssica, i parlar de succedanis del tipus "fantasia", "irrealitat" o "insòlit" únicament és una manera d'embullar els arguments. Les diferències que separen l'obra de Calders de la dels clàssics del gènere són donades més per l'ús que no per la natura dels temes"<sup>34</sup>.

De tot el que hem exposat fins ara podem extraure diverses conclusions. En primer lloc, és evident que hi ha una manca d'uniformitat terminològica en els estudis sobre l'obra de Pere Calders en allò que toca la denominació del tipus de

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 46.

literatura que conrea o la temàtica que li és característica. En segon lloc, no hi ha, en aquests mateixos estudis, una opinió unànime sobre les relacions que estableix Calders amb l'anomenat «gènere fantàstic». En tercer lloc, la bibliografia a què ens estem referint opta, en la major part dels casos, per ometre la definició teòrica dels termes tècnics que fa servir, la qual cosa comporta una no gens menyspreable ambigüitat a l'hora d'interpretar les seues anàlisis. El que en resulta, de tot plegat, és un estat de la qüestió que deixa tot un seguit d'interrogants sense resoldre: Calders és un autor fantàstic o un realista màgic? El realisme màgic i el fantàstic són termes sinònims? Té Calders alguna relació amb la literatura fantàstica? De quina mena? Els elements temàtics de la narrativa caldersiana són fantàstics, meravellosos, estranys, irreal, o no són cap d'aquestes coses? Què és el fantàstic? El fantàstic i el meravellós són una mateixa cosa?

Totes aquestes preguntes sense resposta constituïran el punt de partida del nostre treball. Ens proposem de repassar les teories més representatives que els estudiosos del gènere han aparellat per a definir la literatura fantàstica. Amb aquest bagatge, estarem en situació de poder confrontar els contes de Pere Calders amb les diverses nocions de fantàstic bastides per la crítica i, amb aquest exercici, podrem establir les relacions entre Calders i el fantàstic d'una manera fonamentada. Una vegada fet açò, podrem passar a l'anàlisi del que de fantàstic hi ha a l'obra del nostre autor. Pensem, amb J. Guillaumon, que "un estudi detingut d'aquest tema suposaria sens dubte trobar una de les claus de volta de la comprensió global de la seva narrativa"<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 46.



## **II- CAP A UNA DEFINICIÓ DEL FANTÀSTIC**



## 2.1 Les dificultats de la definició del fantàstic

Identificar la literatura fantàstica sembla, en principi, una operació senzilla. En esmentar el terme, tota una sèrie de títols, noms d'autors, temes..., ens vénen a la ment sense dificultat. Però si el que ens plantejem és per què considerem fantàstics un repertori de temes o un conjunt d'obres, és a dir, quina o quines són les característiques que ha de presentar un text literari per tal de poder alinear-se en les files del gènere fantàstic, llavors la qüestió es complica notablement. Des d'una perspectiva no documentada, la del simple lector coneixedor del producte, la resposta més habitual és la d'identificar la literatura fantàstica amb les històries que tenen éssers sobrenaturals com a protagonistes o que narren esdeveniments que resulten inexplicables des de l'òptica de la raó o de la ciència. Des del punt de vista de la bibliografia especialitzada, el tema esdevé més difícil de precisar i les teories apuntades pels experts, lluny d'oferir-nos una definició inequívoca del fantàstic, acceptada per la major part de la comunitat científica, ens presenten un ampli ventall de possibles nocions, entre les quals, moltes vegades, les diferències són tan patents que sembla impossible que totes s'adrecen a l'explicació d'un mateix fenomen.

Denis Mellier n'ha resumit la situació de manera clara i precisa:

"De manière spontanée ou intuitive on emploie le terme "fantastique" pour parler de récits aussi différents que *Le Moine* de Lewis, les contes d'Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant, *La Métamorphose* de Kafka, les contes de Borges ou, aujourd'hui, les récits d'épouvante de King. Mais, dès que l'on se place dans une optique théorique, la diversité de leurs thèmes, de leur style et de leurs procédés, de leur conception des relations entre le

monde représenté dans la fiction et celui du lecteur, fait immédiatement sentir la difficulté de définir strictement le fantastique en littérature"<sup>1</sup>.

Un recorregut a través dels diferents usos teòrics i crítics del terme ens mostra la pluralitat d'accepcions a què remet la noció de fantàstic: des d'un sentit ampli, com a sinònim d'“extraordinari”, fins als diversos significats específics, com a categoria de percepció, com a gènere vinculat estrictament al Romanticisme o com a corrent estètic rastrejable en diferents èpoques i cultures, identificat amb el sentiment que suscita en el lector o amb el tipus de relat que provoca aquest sentiment, com antítesi del realisme o com un univers autònom deslligat de qualsevol dependència mimètica, etc.<sup>2</sup>

Així, no ens pot sorprendre que publicacions i autors de reconegut prestigi i solvència hagen optat per la via de la indefinició com a punt de partida dels seus treballs sobre el tema o hi hagen fet servir un concepte de fantàstic tan obert com vague, d'aprehensió gairebé impossible, irreductible a una formulació teòrica vàlida per a la seua comprovació empírica. Ens poden servir, a tall d'exemple, els dos números monogràfics que la revista *Camp de l'Arpa* va dedicar a la literatura fantàstica, el primer a l'escrita en castellà, el segon a l'escrita en català i gallec<sup>3</sup>. En l'“Editorial” del primer número, César Antonio Molina confessava l'obstacle inicial amb què s'havien hagut d'enfrontar i la solució adoptada:

"Hubo que enfrentarse con un problema primario bastante complejo y que podría llevar toda la idea a un callejón sin salida. ¿Qué debía entenderse por fantástico? El intentar dar unas pautas generales, el intentar obtener una plantilla común para aplicarla a cada una de las parcelas estudiadas me parecía bastante absurdo. Por ello se dejó en total y absoluta libertad a cada

---

<sup>1</sup> MELLIER, D., *La littérature fantastique*, Seuil, París, 2000, p. 4.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, ps. 8-9.

<sup>3</sup> *Camp de l'Arpa*, núm 99, 1982, i núm. 100, 1982.

autor quien inevitablemente al referirse a los escritores y a las obras, no dejaba de estar dando sus propias pautas y opiniones sobre lo que en principio es algo tan ampliamente indefinido como «lo fantástico»<sup>4</sup>.

És a dir, el repàs i l'anàlisi de la literatura fantàstica s'escometia amb la declarada voluntat d'obviar la fixació de l'objecte d'estudi. La qüestió, però, no quedava en absolut resolta sinó desplaçat el problema a totes i cadascuna de les col·laboracions aplegades. Així, gairebé la totalitat dels articles publicats s'inicien amb una reflexió sobre les dificultats que comporta la definició del fantàstic o amb una referència teòrica que centre el seu camp de treball:

"A pesar de las muchas definiciones, clasificaciones y tipologías sobre la literatura fantástica, los resultados son todavía poco alentadores y los límites del género (?) escapan borrosamente por los flancos de los estudios. Aunque contamos con visiones rigurosas del fenómeno fantástico que atan las generosas interpretaciones de una legión de visionarios sembradores, existen también quienes reconocen fantasmas -nunca mejor dicho- donde apenas se vislumbra un atisbo de irrealidad.

[...]

Podríamos elegir el sendero de las clasificaciones previas del hecho fantástico ungidos de Todorov, Vax, Ostroswski, Caillois, Mauss y demás legión de estructuralistas y semióticos, para, con la *verdad* en la mano, rechazar textos, encorsetar obras, cercenar personajes y, de paso, matar intenciones, historias y mitomanías. [...] Podríamos, en cambio, decidimos por considerar fantástico a casi todo, arropados con la generosa admiración

---

<sup>4</sup>MOLINA, C.A., "Editorial", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, p. 6.



del lector por el mundo remoto del medioevo[...]. Tampoco se debe caer en ello"<sup>5</sup>.

"Lo segundo es ver qué entendemos por literatura fantástica. Esto ya no es tan fácil. Y si Roger Caillois, Tzvetan Todorov o Louis Vax hubieran optado por el silencio, sería prácticamente imposible definir lo fantástico en literatura. Lo que sí es cierto es que hay textos literarios que nos parecen fantásticos a casi todos"<sup>6</sup>.

"La literatura fantástica es una especie de literatura con fronteras tan difusas, que no resulta fácil de definir. Ni siquiera un especialista como Louis Vax se ha atrevido a hacerlo.

[...]

En muchos autores (a los teóricos me refiero, no a los creadores), lo fantástico se define más bien como contrapuesto a realista o, diría yo mejor, a costumbrista. Cualquier obra que contenga un elemento maravilloso, grotesco, altamente poético, superrealista, onírico, relativo a esas facultades del hombre a las cuales dedica su atención la parapsicología, utópico, alegórico, sobrenatural, concerniente al ocultismo o la magia, etc., etc.; cualquier obra que contenga un elemento de este tipo, iba a decir, sería aceptada sin oposición como perteneciente a la literatura fantástica.

La palabra fantástico tiene diversas acepciones. Sin embargo, como apunta el autor mencionado, si alguien dice de una novela o un relato que es *fantástico*, podemos pensar que nos está queriendo decir que es formidable o sensacional. Pero si se habla de una manera, digamos, *técnica*, de "literatura fantástica", resultará evidente que no lo decimos porque la obra de referencia

---

<sup>5</sup>INFANTES, V., "El territorio fantástico de la literatura medieval", dins *Camp de l'Arpa*, núm 99, 1982, ps. 7-8.

la consideremos capaz de suscitar entusiasmo, sino porque es una historia de brujos, de fantasmas o de vampiros; porque en ella ocurren "cosas" que no ocurren todos los días, sino cosas que nos llevarían a sospechar que en su desarrollo han intervenido factores sobrenaturales, demoníacos, o cuando menos, suscitados por fuerzas no dominadas por el hombre ni explicadas por la ciencia oficial. O no explicadas todavía, como podría ser el caso de la ciencia-ficción, buena parte de la cual puede ser incluida sin reparos en el campo de la literatura fantástica, con el mismo derecho que un cuento de hadas.

Para terminar este exordio, podríamos decir que, casi por excepción la literatura fantástica se definiría por el tema, que no es precisamente un elemento relevante entre los que componen una obra literaria"<sup>7</sup>.

"¿Qué es lo fantástico? Las definiciones varían. Para Todorov se forma por una parte de lo real y una parte de lo imaginario. Y es a partir del momento en que la parte de lo real se hace dudosa, cuando suscita la vacilación y hace surgir la pregunta ¿realidad o sueño? cuando comienza lo fantástico. Louis Vax, por su parte, aproxima su definición a elementos inexplicables [...]. Olga Reimann, de manera más general, concibe la contradicción que se establece entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y la sorpresa que siente el lector ante ese choque. Como se ve, las distintas definiciones se basan en forma general en aquellos efectos que ya sea por la forma o por el contenido, provocan un choque que hace saltar la escena fuera de la normalidad"<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup>CUENCA, L. A. de, "Lo fantástico en el siglo XVIII", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, p. 18.

<sup>7</sup>GARCÍA VIÑÓ, M., "Un representante excepcional: Gustavo Adolfo Bécquer", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 23-24.

<sup>8</sup>LITVAK, L., "Lo fantástico en la literatura fin de siglo", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, p. 29.

"Abordar un tema tan escasísimamente estudiado en nuestro país requeriría, de entrada, una delimitación de lo fantástico: si es conveniente encuadrarlo como subgénero literario o más bien como categoría estética; cuales son sus orígenes remotos (la leyenda popular...) y próximos (Hoffmann, Poe...); con qué sectores es colindante (ciencia-ficción, terror, realismo mágico, utopía...)"<sup>9</sup>.

"En breve espacio, como éste, solo cabe una mínima invitación (al tiempo que esbozo e introducción) a lo que puede llamarse (aquí más que en ningún otro sitio) "Literatura catalana fantástica". Subjetiva será, pues, tal probatura, ya que para muchos el mismo adjetivo "fantástica" es motivo de repudio, mientras que para otros engendrará divergencia y discusión. Para mí, al menos, digámoslo desde el principio, debe establecerse en paralelo el término "fantástico" al de "maravilloso". Buscaré, entonces, en las lecturas que me han maravillado, los referentes del presente escrito"<sup>10</sup>.

Josep Albertí, autor de l'última cita que hem reproduït, farà servir aquesta particular definició de literatura fantàstica -aquella que l'ha meravellat- per a traçar un recorregut per la història de la literatura que va des del *Cant de la Sibila* fins a la poesia de Vinyoli.

Potser, però, el cas més significatiu siga el de Louis Vax, reputat especialista en el tema, les obres del qual són de referència obligatòria quan ens acostem a la literatura fantàstica. El 1965, a *La séduction de l'étrange*<sup>11</sup>, llibre que manifestava en el subtítol el seu caràcter d'"étude sur la littérature fantastique", Vax defensa un concepte del fantàstic sempre canviant, inaprehensible, de significat mutable en

---

<sup>9</sup>BERMÚDEZ-CAÑETE, F., "Narrativa fantástica contemporánea", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, p. 37.

<sup>10</sup>ALBERTÍ, J., *op. cit.*, p. 23.

funció de les obres que anomenem fantàstiques, amb les quals estableix una relació dialèctica, d'influència mútua. Determinar, doncs, de bestreta, la naturalesa del fantàstic és tasca vana, en la seua opinió, ja que el fantàstic es realitza en les obres i és definit per aquestes:

"Et ces questions: «Qu'est-ce que le fantastique? l'étrange?, etc., intéressent moins le spécialiste que le profane. [...] Le fantastique se réalise dans les oeuvres, et les oeuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des oeuvres fantastiques. Si les mots désignent les oeuvres, les oeuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. [...] On ne découvrira donc jamais dans les oeuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des oeuvres qu'elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel.

[...]

Définir le fantastique, ce n'est pas deviner la réponse qui figurerait de toute éternité dans le livre du Maître, c'est parcourir le chemin sinueux de l'enquête, affronter le risque du choix. Notre définition va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des oeuvres que nous qualifions de fantastiques. [...] Loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps. L'essence, c'est ce qui cherche à se dévoiler quand, sous la diversité du discours, nous cherchons la permanence d'un vocabulaire et d'une syntaxe.[...] La connaissance du

---

<sup>11</sup> VAX, L., *La séduction de l'étrange*, P.U.F., Paris, 1965.

fantastique et de l'étrange est vouée à se perdre et à se retrouver dans l'entre-deux qui sépare l'*a priori* de l'essence de l'*a posteriori* des oeuvres"<sup>12</sup>.

En un treball posterior, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*<sup>13</sup>, insisteix en la inviabilitat d'una definició basada en el sobrenatural, o en l'ambigüitat, o en els temes, eixos centrals de les teories del fantàstic més conegudes, per a arribar, de nou, a la conclusió que una definició del fantàstic és innecessària, que hom pot emprendre l'estudi del fantàstic sense haver-ne fixat d'antuvi el concepte:

"Pero, ¿por qué definir lo fantástico? Al naturalista no le sirve para nada una definición de la palabra *naturaleza*. ¿Y por qué fatigar el espíritu cuando el corazón se basta para la tarea? Ocurre con lo fantástico como con lo gracioso, lo cómico y lo sublime: para identificar la cosa no es necesario disponer de una definición de la palabra. Si bien es útil que el crítico precise, en una nota marginal, el sentido que quiere dar al término, me parece ridículo y vano que pretenda describir la esencia de la cosa. Se dirá que carezco de precisión. Pero, más que un punto de partida, la precisión es un fin. Y poco importa que usemos palabras cuyo sentido fluctúa, si sabemos disponerlas en discursos exentos de equívoco"<sup>14</sup>.

Harry Belevan, per la seua banda, després d'acusar els més importants autors que l'han precedit en l'anàlisi del fantàstic de cometre greus errors conceptuals, de confondre l'orientació dels seus treballs i de presentar, en definitiva, definicions del fantàstic mancades, en general, de fonament, arriba al terme del seu estudi sense

---

<sup>12</sup>VAX, L., *La séduction de l'étrange*, ps. 6-8.

<sup>13</sup>VAX, L., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980. L'original, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, va ser publicat a París per P.U.F. l'any anterior.

<sup>14</sup>VAX, L., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, p. 40.

haver donat un concepte de fantàstic propi i vàlid, deixant per a una ulterior ocasió la resolució del problema:

"Ninguna definición es realmente fértil sino en la medida en que su fundamento, lejos de presentarse como una solución, suscita nuevos análisis. Tal es la resultante de este examen, cuya única conclusión podría inducirnos a pensar que todo inventario de lo fantástico es y será siempre provisional porque, antes de poder formularse derivaciones definitivas e incontestables sobre su naturaleza, lo fantástico exige que se sucumba a su misterio, al lirismo de su fascinante sortilegio. Es el precio que los hijos de Ariadna debemos pagar por haber atisbado el reino de las sombras y osado perturbar el sueño de sus dioses... Víctor Hugo decía: "No vemos jamás sino un solo lado de las cosas"; acaso fue una respuesta a esto lo que Teilhard de Chardin, años después, sugirió: "A escala cósmica... sólo lo fantástico tiene posibilidades de ser verdadero".

En una próxima obra trataremos de dilucidar éstos y otros tantos enigmas de los que aceptamos, desde ahora, la comprometedora complicidad"<sup>15</sup>.

Les conclusions a què arriben Louis Vax i Harry Belevan, juntament amb la multitud de reflexions sobre la identitat del fantàstic aplegades als monogràfics de *Camp de l'Arpa*, ens indiquen les dificultats inherents a la definició del fantàstic. Les teories sustentades per altres estudiosos de la matèria ens permetran observar la diversitat de plantejaments que el tema, intricat i esmunyedís, ha suscitat.

Començarem per ressenyar les tesis d'aquells autors que, com Marcel Spada i Jacques Goimard-Roland Stragliati, no accepten la separació entre el fantàstic i el meravellós i encabeixen en un mateix univers el que, segons altres opinions,

---

<sup>15</sup>BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976, ps. 122-123.

correspon a dues tradicions ben diferenciades, potser concomitants, pròximes sens dubte, però perfectament delimitades.

## 2.2 Jacques Goimard-Roland Stragliati.

Per a aquests autors, el fantàstic té el seu origen en el conte de fades, en el meravellós del folklore. La duplictat terminològica -fantàstic, meravellós- tindria la seua raó de ser en el sentit pejoratiu afegit als mots *fantasia* i *fantàstic* a França des del segle XVII fins a l'arribada de la moda introduïda amb les traduccions de Hoffmann, la qual va donar lloc a l'eclosió del gènere fantàstic francès i va retornar al terme el seu sentit literari:

"Le mot n'a guère changé de sens depuis le Moyen Age: en ancien français, le fantaisie était l'imagination et *fantastique* signifiait *imaginaire*.

Ce qui a changé, ce n'est pas le mot, c'est notre position par rapport au mot. La France catholique, monarchique et cartésienne n'aimait guère l'imagination: il ne fait pas bon rêver dans une société d'ordre. *Fantaisie*, *fantastique* (ou *fantasque*) devinrent au XVII<sup>e</sup> siècle des mots franchement péjoratifs.[...]

Un premier tournant fut pris à la fin du règne de Louis XIV. Le rationalisme ambiant était devenu si étouffant qu'il inspira quelques réactions de rejet. En publiant ses *Contes de ma mère l'Oye*, Perrault puisait dans le trésor des récits folkloriques, produits spontanés de l'imagination (ou en tout cas beaucoup plus spontanés que la littérature de prestige). La mode des contes fit fureur pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle; on disait que c'était pour les enfants, mais les adultes les lisaient en cachette. Significativement, on n'osa pas employer à leur propos un terme aussi mal famé que *fantastique* et ils furent

décrétés *féeriques* ou (d'un vieux terme de la rhétorique classique) *merveilleux*.

Dans les pays voisins, la folle du logis avait -tout est relatif- un peu moins mauvaise réputation qu'en France: *fantasy*, *phantasie*, *fantasia* continuèrent à désigner l'imagination en Angleterre, en Allemagne et dans les pays latins. Quand la mode des contes de fées les atteignit, on les qualifia tout naturellement de *fantastiques*. Le malentendu philosophique entre partisans et adversaires de l'imagination est aussi un malentendu linguistique (et historique) entre la France et les autres pays occidentaux.

Il est temps d'en venir à ce qui nous occupe ici: le récit fantastique. Il est né un peu dans tous les pays européens, mais plus spécialement en Allemagne, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il sort du conte de fées, dont il n'a jamais cessé de porter le nom: c'est ce qui explique que les romantiques allemands aient écrit tant de «contes fantastiques» que les français auraient plutôt tendance à considérer maintenant comme des contes merveilleux. Ce sont pourtant les traductions d'Hoffmann, autour de 1830, qui, par leur immense succès, ramenèrent dans notre pays le mot *fantastique* et lui donnèrent à peu de chose près son sens littéraire"<sup>16</sup>.

El fantàstic representa, segons aquesta opinió, la recuperació de l'imaginari, la satisfacció d'unes necessitats de l'inconscient que la raó no pot satisfer. El fantàstic surt de l'ambivalència amb què l'individu saturat de racionalisme s'enfronta amb les velles creences ara denigrades com a supersticioses: "No crec en els fantasmes, però em fan por". El fantàstic és definit, doncs, com el vehicle portador de l'acord entre raó i imaginació, com el mètode per a reconciliar-se amb el meravellós:

---

<sup>16</sup>J. GOIMARD-R. STRAGLIATI, *La grande anthologie du fantastique. Histoires de doubles*, Presses Pocket, Paris, 1977, pp. 7-9.



"Qu'est-ce que le fantastique? Un moyen de réconcilier le civilisé modern avec son imagination, avec son inconscient. Ce n'est pas facile: nous sommes raisonneurs, blasés, sûrs de nous. Nous connaissons trop bien la musique. On ne nous la fait pas. Tout l'art du fantastique est d'endormir nos défenses, de biaiser avec nos certitudes, d'introduire progressivement le doute; quand l'enfant se réveille au fond de nous-mêmes et se met à l'écoute, l'auteur a gagné la partie. Le fantastique, en somme, c'est une technique, ou un ensemble de techniques, permettant de retrouver le merveilleux"<sup>17</sup>.

El sistema de funcionament del fantàstic no consisteix ni en la provocació d'una suspensió conscient de la incredulitat per part del lector, el qual acceptaria, així, d'entrada, la inversemblança del món de la ficció com una de les seues lleis pròpies, ni en la construcció d'un efecte d'ambigüitat, aconseguit fent nàixer en el lector el dubte sobre el caràcter de l'esdeveniment que se li presenta. Per a Goimard i Stragliati, l'obra fantàstica s'ha d'iniciar de forma realista per tal de no despertar la desconfiança del lector. Quan el fenomen sobrenatural fa acte de presència, l'obra ha d'aconseguir anular la capacitat de resposta reflexiva del lector, el qual queda enganxat en el parany del text, a la seua completa mercè, i accepta la substitució del sistema realista pel sistema fantàstic sense plantejar-se la qüestió:

"Art du subterfuge et de la ruse, c'est à dire, d'une certaine manière, le comble de l'art. Le bon auteur fantastique, c'est celui qui réalise l'impossible: il fait ce qu'il veut de son lecteur contre la volonté déclarée de celui-ci.

[...]

Comment fonctionne ce fragile réseau de supercheries? La recette est toujours la même ou presque. Dans un premier temps, le pêcheur -c'est-à-dire l'auteur- lance sa ligne dans la rivière après l'avoir appâtée. L'appât, ce

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 10.

sont les quelques dizaines de pages situées dans la banalité quotidienne et conformes à l'esthétique réaliste la plus orthodoxe, pour endormir la méfiance du lecteur -avec une pincée d'étrange de temps en temps pour créer une inquiétude, un décalage à peine appuyé, comme si des lézardes se creusaient entre les phrases, comme si l'essentiel du texte était dans le non-dit, comme si l'hameçon pointait sous l'appât.

Deuxième temps: le poisson a mordu, il faut le ferrer. Nos doutes sont cristallisés par un coup de théâtre on intervient un être ou un événement monstrueux parfaitement étranger au système réaliste instauré précédemment (et déjà rongé de l'intérieur grâce aux précautions prises). Il ne s'agit pas vraiment, comme l'ont dit certaines, de nous faire basculer dans un autre univers; mais pas davantage, comme d'autres l'ont affirmé, de préserver une ambiguïté. Le véritable problème de l'auteur, à cette étape du récit, c'est de déshabiller sa vision, de parvenir à nous la montrer dans toute sa pureté native, et de nous empêcher de nous poser des questions.[...] Il [le lecteur] doit donc être sous le coup d'une émotion violente, préparée par les failles antérieures du récit. C'est la phase hystérique.

Troisième temps: le poisson est ferré, il n'y a plus qu'à rebobiner le moulinet, tendre l'épuisette et s'emparer de la proie. Les croyances du lecteur ont disparu dans la débâcle, le système réaliste est détruit, il ne reste plus qu'à occuper le terrain, à édifier -peut être- un autre système. C'est le plus difficile et aussi le plus incertain. Le fantastique, selon les époques, a trouvé à ce problème des solutions variées.

[...]

La vocation du fantastique est d'inspirer au lecteur un appétit de suicide suffisant pour qu'il n'ait plus besoin de système explicatif; elle ne s'est pleinement réalisée qu'au XX<sup>e</sup> siècle, où prolifèrent les récits qui suggèrent pour n'avoir pas à faire croire. C'est n'est pas seulement que le lecteur doute;

à la limite, on le maintient à l'écart de tout processus discursif (et notamment de celui qui consisterait à se poser des questions)"<sup>18</sup>.

### 2.3 Marcel Spada

Marcel Spada adopta, com a perspectiva del seu treball, el punt de vista de l'escriptor, de l'autor literari, considerat com a especialista. En el discurs metaliterari i en la pràctica literària dels conreadors de textos fantàstico-meravellosos fonamenta, doncs, Spada un estudi que, conscientment, contraposa a les obres crítiques elaborades amb plantejaments acadèmics i científistes. Mentre que la crítica reconeix l'existència del meravellós i del fantàstic, o la ciència-ficció, en èpoques diferents i connecta llur aparició a distints corrents de pensament i a l'esdevenir històric, Spada, seguint el criteri dels autors literaris, rebutja imposar distincions tècniques entre uns conceptes que, al seu parer, configuren, tots plegats, un univers els territoris del qual no són delimitats per línies divisòries nítides:

"Le terme de MERVEILLEUX est antérieur, dans notre littérature, à ceux de fantastique ou de science-fiction. Ces trois notions s'appliquent à un domaine aux frontières imprécises dont l'étrangeté, l'insolite, l'extraordinaire ne s'opposent pas absolument au vraisemblable et au réel.

[...]

Les écrivains nous invitent, en premier lieu, à remettre en cause les oppositions ou les différences entre le fantastique et le merveilleux.

[...]

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, ps. 10-13.

Dans la perspective de la critique française, [...] le merveilleux désignerait une littérature primitive, orale ou écrite, en même temps qu'une tradition judéo-gréco-latine, et se développerait dans le folklore comme dans la littérature savante jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, des contes de nourrice aux spectacles d'opéra. [...] Alors, au sein de ce monde frivole et désabusé, le fantastique aurait fait éclater sa bombe et réintroduit, avec l'épouvante, le mystère et la déraison. Car la raison souveraine aurait été troublée par un nouveau discours qui aurait rendu sensible la persistance de l'irrationnel à l'intérieur des cadres de la raison. Le doute, l'ambiguïté seraient donc savamment entretenus par des écrivains tantôt fascinés par les secrets de l'homme et de l'univers, tantôt froidement mystificateurs. Ainsi le merveilleux appartiendrait aux époques prérationnelles, le fantastique à l'âge rationnel et, dans leur succession chronologique, ce seraient deux visions distinctes de l'univers. La science-fiction serait apparue ensuite pour projeter dans le futur, ou dans un passé inconnu, un merveilleux proprement scientifique.

[...]

Aussi les distinctions théoriques entre merveilleux et fantastique ne sont-elles guère reconnues par les écrivains d'aujourd'hui.

Que dans une bibliographie des écrivains du merveilleux et du fantastique l'on inscrive certains auteurs plutôt que d'autres et les définitions se fragilisent. [...] Le merveilleux, le fantastique, la science-fiction, également présents dans leurs livres, compliquent un peu les définitions ou les hiérarchies. Mais un écrivain est-il coupable s'il refuse de figurer à la place que la logique et la chronologie lui assignent?"<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup>SPADA, M., *Erotiques du merveilleux*, José Corti, Paris, 1983, ps. 18 à 23-24.

Spada és contrari a l'establiment d'una tipologia del fantàstic. Les classificacions que propugnen una diversitat de categories temàtiques o de qualsevol altra mena resulten inútils i incompletes en la seua opinió, incapaces de posar en ordre l'heterogeneïtat d'aquesta literatura:

"Comme le merveilleux et le fantastique ne peuvent se déterminer à travers des notions de genres ou des répertoires de thèmes, ils apparaissent tantôt comme des expressions marginales, tantôt comme des formes capitales et l'essence même de la littérature.

[...]

Non seulement ces classements paraissent gratuits et incomplets, mais, pour certains récits, le choix de la catégorie implique une interprétation du texte que le lecteur peut toujours refuser.

[...]

Si on limitait l'étude au merveilleux mythique traditionnel, apparemment mieux organisé, nous retrouverions cependant la même hétérogénéité. [...] Il faut donc renoncer à établir une thématique"<sup>20</sup>.

Pel que fa a l'ús de les etiquetes en relació als períodes històrics i a les diverses pràctiques literàries que s'hi desenvolupen, Spada proposa d'utilitzar el terme «fantàstic» per a anomenar la forma que pren el meravellós al segle XIX, un meravellós que ell considera inherent a la creació literària i que tindria al segle XX uns altres productes literaris com a conseqüència de la natural evolució històrica de la literatura:

"Le choix du terme merveilleux ou du terme fantastique, pour désigner une réalité complexe, est-il vraiment indifférent? [...] On pourrait sans doute

---

<sup>20</sup>*Ibid*, ps. 48 i 58-59.

utiliser le mot fantastique, comme Marcel Brion ou Marcel Schneider, pour rebaptiser toute une littérature antérieure au Romantisme. Mais depuis le merveilleux surréaliste et la science-fiction n'est-il pas moins équivoque de voir dans le fantastique le nom d'une forme de merveilleux au XIX<sup>e</sup> siècle et de replacer surréalisme et science-fiction dans l'évolution de ce merveilleux consubstantiel à la création littéraire?"<sup>21</sup>.

Polimorfisme i polisèmia, és a dir, coexistència de formes i superposició de sentits, com a trets essencials del funcionament del discurs meravellós, un discurs la complexitat del qual, plenament literària, dificulta la dissecció dels seus elements. L'atmosfera, un element inefable però amb gran poder de remembrança, expressa la pregonia unitat que guarda la multiplicitat del meravellós:

"La complexité inhérente au merveilleux se présente moins comme une synthèse -l'idée, la réalisations de cette synthèse nous ramènerait dans le monde des concepts- que comme une profonde sinon ténébreuse unité. [...] Un terme, vague dans un discours théorique, mais évocateur, exprime cette unité du merveilleux et du fantastique: c'est celui d'atmosphère"<sup>22</sup>.

Spada adjudica un paper essencial a l'humor en la literatura meravellosa de tots els temps, com a fonament que garanteix la veritat autònoma de l'obra literària, eliminant, amb la seua presència qualsevol interrogació sobre una versemblança aliena al món estrictament literari que construeix l'obra, revalidant el meravellós al marge de criteris temàtics:

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 61.

"Quant à l'omniprésence de l'humour, des contes de fées à la science-fiction contemporaine, elle rend futiles toutes les discussions sur le vraisemblable et permet d'échapper à quelque harmonie anthropocentriste pour suggérer l'impossible vérité. Sa présence contribue ainsi à authentifier le merveilleux en dehors de toute thématique. [...] C'est exactement la poésie du merveilleux puisque par son refus de la certitude «rationnelle», sa fulguration, son art de l'ellipse et sa totale liberté, le mystère de l'humour se confond avec celui de la poésie"<sup>23</sup>.

Aquesta evident obertura de l'univers del meravellós cap a l'univers general de la literatura, motivada pel seu afany d'abastar la complexitat consubstancial al meravellós, comporta, com diu Spada, la impossibilitat de cenyir-lo a l'enunciació d'un precepte:

"L'insistence sur le polymorphisme du merveilleux suffit-elle à créer une catégorie autonome? Les quelques caractères qui viennent d'être suggérés à travers des réflexions d'écrivains peuvent sembler moins spécifiques du merveilleux que de la littérature et de l'art en général. Cela ne gênerait guère les auteurs qui souscrivent à la déclaration de Jorge Luis Borges: "J'appartiens au genre fantastique parce que je ne peux imaginer une littérature qui ne soit pas fantastique. La littérature a toujours été fantastique comme la réalité même." Dès qu'on ne limite plus la définition à quelque caractère simple et évident -qui est de l'ordre du réflexe non de la réflexion-, et qu'on a l'ambition de tenir compte de toutes les expériences, n'est-on pas conduite vers des notions toujours trop générales, et fragmentaires? La complexité inhérente au merveilleux, son éclectisme au service de la poésie,

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 64.

ainsi que son humour latent ou patent, nous interdiront toujours de graver l'orthodoxie d'une formule"<sup>24</sup>.

El treball d'Spada perilla, doncs, de diluir el seu discurs en la immensitat d'un territori, el literari, en el qual no ha pogut aïllar el seu objecte d'estudi. Hi ha, però, en la seua obra, una definició més ajustada, més concreta, del funcionament del fantàstic, específicament del modern, anomenada *fantàstic dels mons possibles*, que vindria donada per una "doble visió del real", pel xoc entre el previsible i l'imprevist que caracteritzaria tot el meravellós:

"Il existe une nature qui est familière et quotidienne, même dans les aspects irrationnels qui concernent la religion, la magie ou les superstitions personnelles. Puis il y a le miracle, l'exceptionnel, le viol des normes. A la fois exaltant et effrayant, c'est le possible le plus improbable soudain réalisé. Tout écrivain du merveilleux se réfère à cette double vision du réel. Même quand il nous transporte dans un temps ou un space merveilleux, il joue sur le choc, dans cet autre monde, entre l'attendu, le prévisible du merveilleux, et un imprévu bouleversant"<sup>25</sup>.

## 2.4 Pierre-Georges Castex

Castex, tot i utilitzar de manera reiterada al llarg del seu estudi els termes fantàstic i meravellós com a sinònims, fa una explícita separació entre el fantàstic i el meravellós tradicional:

"Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, ps. 65-66.



dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. "Il était une fois", écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière"<sup>26</sup>.

Com veiem, la distinció és fonamentada en la juxtaposició imaginari-real, característica del fantàstic -"una intrusió brutal del misteri dins el quadre de la vida real"-, oposada a la presència d'un imaginari autònom, aïllat de tota relació amb la representació de la realitat extraliterària en la ficció que es dona a les històries de fades i als contes meravellosos populars.

La diferenciació feta per Castex no és nova. Segons ell mateix apunta, Théophile Gautier s'expressava en idèntics termes, al segle XIX, en referir-se a l'obra de Hoffmann:

"Il souligne la différence entre ce merveilleux qui "a toujours un pied dans le réel" et le merveilleux inconsistent des féeries"<sup>27</sup>.

Castex distingeix, en el fantàstic del segle XIX, aquell que finalment rep una explicació natural, d'aquell altre que presenta el sobrenatural com a veritat. En ambdós casos, però, els millors relats fantàstics són els que, bé a través de la credibilitat última que és factible d'atorgar al fenomen que, tot i desmuntat per l'explicació natural, encara se'ns apareix com una veritat plausible, bé a través del

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 66

<sup>26</sup>CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París, 1951, p. 8.

simbolisme encarnat en les històries irreal, transmeten la presència d'una realitat desconeguda, oculta, incontrolable, però tan autèntica com la vida que tenim per familiar:

"Quelques-unes de ces fictions mystérieuses relèvent d'une explication objective qui, fournie généralement à la fin du conte, détruit l'illusion. Ce procédé déçoit souvent le lecteur en l'arrachant à son rêve, mais apaise la révolte latente de sa raison et, du coup, rend plausible l'oeuvre tout entière. À l'attrait de l'histoire merveilleuse se juxtapose l'intérêt du récit réaliste.

[...]

Quelques conteurs, cependant, laissent le lecteur libre de prêter une vérité transcendante aux intuitions de la seconde vue. Dans leurs récits, le rêve enveloppe une prémonition; la vision hallucinée, une prophétie; la folie même devient le privilège d'esprits supérieurs, qui transfigurent, grâce à leurs lumières intérieures, les mornes données de la connaissance commune.

[...] À cette condition, le mythe conserve sa vertu; il demeure lié à l'expérience d'un visionnaire, mais rend sensible à tous la présence immanente de forces obscures qui conduisent le monde.

Enfin, dans d'autres contes, les événements surnaturels qui viennent bouleverser le cours de la vie ordinaire demeurent inexpliqués; l'invraisemblable est donné purement et simplement comme vérité.

[...]

Pour faire admettre des fables aussi bizarres, l'écrivain doit paralyser les facultés critiques du lecteur en donnant à l'irréel ou à l'impossible l'évidence frémissante de la vie.[...]

Mais s'agit-il seulement de surprendre et de dérouter? La plupart des conteurs s'interdisent les inventions gratuites. Quelquefois, ils détruisent par

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, ps. 87-88.

des commentaires trop laborieux la vertu de leurs enchantements. Plus souvent, ils mêlent à leurs histoires un symbolisme discret. [...] D'une manière générale, ils suggèrent la possibilité d'échanges incessants entre l'univers sensible et la vie de l'âme; ils donnent corps aux hypothèses de l'intelligence et aux fantaisies de l'imagination; ils témoignent pour au-delà; ils ouvrent à la conscience un champ indéfini d'exploration et de conquête"<sup>28</sup>.

Amb la penetració del positivisme, afirma Castex, el fantàstic que no proposa cap explicació per al fenomen sobrenatural cau en descrèdit i els autors se sotmeten a l'afany de "justificació positiva" que marca l'època, fent servir els avanços científics com a instrument demostratiu de llurs fantasies o, més sovint, basant la versemblança dels seus relats en el caràcter de "cas psicològic o patològic" del fenomen descrit.

Al segle XX, el fantàstic canvia, s'allunya dels periclitats postul.lats de la centúria anterior, però, amb noves fórmules, adequades a l'estètica literària del seu temps, convincts per a un públic que, en l'era del desenvolupament científic, ha perdut la ingenuïtat dels seus avantpassats, continua donant resposta a unes necessitats de l'ànima que la raó i la ciència no han pogut satisfer, continua descrivint la realitat profunda, tan pròxima a nosaltres com la realitat de cada dia:

"Il est certain que bien des formules familières à Hoffmann et à ses imitateurs français apparaissent aujourd'hui périmées. En un temps où la psychanalyse décèle et "liquide" les complexes générateurs d'hallucinations, où les savantes réalisent les rêves des anciens alchimistes, bien des aventures fantastiques ont perdu leur attrait merveilleux. [...] Le public contemporain

---

<sup>28</sup>*Ibid.*, ps. 70-80.

est bien moins naïf encore que celui de l'âge romantique; il faut inventer pour lui de nouveaux prestiges.

[...]

Les superstitions et les angoisses de toute sorte ont encore beau jeu pour envahir les esprits, et de grandes ressources semblent offertes encore à l'invention fantastique. [...] Nombreux conteurs prouvent que la littérature aussi demeure, dans ce domaine, riche de possibilités. [...]

Dans les années même où s'accroissent les menaces qui pèsent sur la raison se lève une nouvelle génération de conteurs qui, fidèles à l'esprit de leur temps, cherchent à suggérer l'existence d'une réalité transcendante.

[...]

Mais le surréalisme ne possède pas le monopole du fantastique contemporain, qui s'épanouit sous les formes les plus diverses et parfois les plus inattendues. Définirons-nous celle qui nous paraît la plus féconde et la plus caractéristique de notre âge? Comme au temps d'Hoffmann, la révélation vient de l'étranger: le "fantastiqueur" le plus original et le plus puissant du XX<sup>e</sup> siècle est sans aucun doute l'auteur du *Terrier*, de *La Colonie pénitentiaire*, Franz Kafka"<sup>29</sup>.

## 2.5 Roger Caillois

Caillois, a l'igual que Castex, fa una distinció entre el fantàstic i el meravellós, però circumscriu aquest últim a les històries de fades, les narracions mitològiques, les llegendes folklòriques..., és a dir, a un tipus ben determinat de meravellós, al nucli bàsic, original, de la tradició meravellosa. Caillois efectua la demarcació entre fantàstic i meravellós a l'hora de fixar el seu objecte d'estudi, "el

---

<sup>29</sup>*Ibid.*, ps. 401-406.

fantàstic autèntic", tot rebutjant els que ell anomena "fantàstic de parti pris" i "fantàstic d'institució":

"Je me donnai pour première règle d'écarter ce que j'appelle le *fantastique de parti pris*, c'est-à-dire les oeuvres d'art créées expressément pour surprendre, pour dérouter le spectateur par l'invention d'un univers imaginaire, féerique, où rien ne se présente ni se passe comme dans le monde réel. Je laissai de côté ce fantastique volontaire et forcé, dans la conviction que le fantastique résistant, authentique, pouvait difficilement naître de la simple décision de peindre à tout prix des oeuvres propres à déconcerter. [...]

Je ne m'arrêtai pas en si bonne voie et répudiai bientôt le *fantastique d'institution*, c'est-à-dire le merveilleux des contes, des légendes et de la mythologie, l'imagerie pieuse des religions et des idolâtries, les délires de la démence et jusqu'à la fantaisie désinvolte. [...]

J'écartai encore l'étrangeté qui derive des moeurs en usage et des croyances reçues sous quelque latitude lointane ou proche, à quelque époque révolue ou présente. En effet, ces illustrations, replacées dans leur contexte, font partie du lot des images généralement acceptées: elles n'y apparaissent nullement fantastiques"<sup>30</sup>.

També com Castex, Caillois defineix el fantàstic en funció de la col·lisió que ocasiona l'aparició del sobrenatural, de tot allò que l'ordre establert no admet com a possible, en la representació d'una realitat del tot semblant a la nostra realitat quotidiana:

---

<sup>30</sup>CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965, ps. 8-9.

"Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux"<sup>31</sup>.

Per a Caillois, però, la intervenció del sobrenatural ha de produir un efecte de terror, una impressió d'"estranyesa irreductible" que constituirà la pedra angular del fantàstic. Aquesta opinió compta, des de la formulació de la tesi de l'*unheimliche* de Freud que exposarem més endavant, amb un bon nombre d'adeptes entre els estudiosos del fantàstic:

"l'impression d'étrangeté irréductible qu'il est après tout raisonnable de proposer, jusqu'à plus ample informé, comme pierre de touche du fantastique"<sup>32</sup>.

La primera víctima d'aquesta "estranyesa inquietant" del fantàstic és, segons Caillois, l'autor mateix, al qual se li imposa, al marge de la seua voluntat, el posseeix, i penetra a l'obra, en una concepció de la creació artística plenament romàntica, basada en la inspiració, tal com ha assenyalat Todorov en la seua crítica<sup>33</sup>:

"Peut-être alors commence-t-on à entrevoir une nouvelle loi du genre. C'est la suivante: il faut au fantanstique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son propre auteur fut obligé de prendre comme elle

---

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 161.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>33</sup>TODOROV, T., *op. cit.*, p. 40.

est venue et à laquelle il désirait parfois éperdument pouvoir donner réponse"<sup>34</sup>.

Caillois pertany al sector d'autors que conceben diverses categories dins del fantàstic, utilitzant per a establir-les un criteri temàtic. Parteix de la base que els temes del fantàstic existeixen en un nombre finit, cosa per la qual, en teoria, és possible de fer-ne una classificació completa i definitiva:

"[els temes] ne sont pas en nombre infini, et, par conséquent, qu'il ne serait pas hors de la portée d'une intelligence supérieure ou d'une méthode rigoureuse, de les recenser tous *a priori*: aussi bien ceux qui ont été effectivement traités que ceux qui restent à mettre en oeuvre. Un esprit systématique ne devrait pas avoir trop de mal à déduire les rubriques possibles de cette typologie abstraite du mystère et de l'effroi"<sup>35</sup>.

Tot i això, ell n'ofereix un llistat que no pretén de ser exhaustiu i en el qual es barregen éssers, com els espectres i els vampirs, amb fets, com el pacte amb el dimoni i la maledicció d'un bruixot, i amb vulneracions de les lleis físiques, com l'aturada o la repetició del temps i la inversió dels mons del somni i la realitat, categories totes elles que poden presentar, al seu torn, múltiples variants:

- el pacte amb el dimoni;
- l'ànima en pena que exigeix el compliment d'una determinada acció per assolir el repòs;
- l'espectre condemnat a vagar per l'eternitat;
- l'aparició de la mort personificada;
- la presència sensible de la «cosa» indefinible i invisible;

---

<sup>34</sup>CAILLOIS, R., *op. cit.*, p. 46.

<sup>35</sup>CAILLOIS, R., (a cura de ) *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Le Club français du Livre, Paris, 1958, ps. 8-9.

- els vampirs;
- l'estàtua, el maniquí, l'armadura, l'autòmata, que s'animen i adquireixen independència;
- la maledicció d'un bruixot que suposa una malaltia atterradora i sobrenatural;
- la dona-fantasma, retornada del més enllà, seductora i mortal;
- l'intercanvi dels reialmes del somni i de la realitat;
- la cambra, l'apartament, la casa, el carrer, desapareguts de l'espai;
- l'aturada o la repetició del temps<sup>36</sup>.

## 2.6 Sigmund Freud

Encara que *Das Unheimliche* té una orientació fonamentalment psicoanalítica, aquest treball de Freud conté algunes consideracions de caire estrictament estètic, i més concretament literari, que han estat recollides posteriorment per molts dels estudiosos de la literatura fantàstica; així com també la identificació entre uns determinats motius temàtics i el consegüent efecte inquietant, formulada per Freud, ha estat mantinguda com una de les línies d'anàlisi del fantàstic més reiterades.

La traducció del terme «unheimliche» en el sentit exacte que rep en l'obra de Freud presenta una certa dificultat i obliga, molt sovint, els traductors a fer aclariments a peu de pàgina. El mateix Freud dedica diverses pàgines al significat del mot des d'una perspectiva tant sincrònica com diacrònica i ofereix diferents testimonis lexicogràfics per matisar-ne el sentit i seguir-ne l'evolució. La raó de tanta insistència és que el concepte analitzat s'explica en gran mesura a partir del significat del mot i de les coincidències que aquest estableix amb un dels sentits del seu antònim, *heimlich*.

---

<sup>36</sup>Cf. *Ibid.*, ps. 9-10.



El *Diccionari Alemany-Català* de l'Enciclopèdia Catalana (1981) dóna com a equivalents de *unheimliche*: alarmant, anguniant, ansiejant, inquietant, pertorbador. En castellà, generalment s'ha traduït per «siniestro», en francès, la solució adoptada ha estat «inquietant étrangeté» i en italià, «perturbante».

*Unheimliche*, des de la perspectiva de la psicoanàlisi, és tot allò que, havent estat superat per l'evolució psicològica, tant individual com col·lectiva, ha estat reprimit i, de sobte, hi ha alguna cosa que manifesta la seua presència, la seua realitat. Per tant, l'efecte «inquietant» deriva del fet de resultar familiar *-heimlich-*, d'haver estat, en alguna època, familiar a la vida psíquica, tot i que posteriorment havia d'haver romàs ocult, rebutjat a través de la repressió. En paraules de Freud:

"Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencial de nuestro pequeño estudio. Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo «*Heimlich*» a su contrario, lo «*Unheimlich*», pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo

siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado"<sup>37</sup>.

A pesar que l'interès fonamental de Freud en relació al *unheimliche* són l'anàlisi i la teràpia psicològiques, a l'hora d'il·lustrar els diferents casos «inquietants» no s'està d'utilitzar, en molta major mesura que no els casos clínics, els exemples literaris. Això l'aboca a reconèixer que gairebé tots els exemples per ell aportats per a demostrar les seues tesis poden veure's contestats per altres exemples anàlegs que ell mateix planteja. Aquesta constatació el porta a admetre que, per tal de provocar l'efecte inquietant, seran necessàries unes altres causes, a més dels factors temàtics per ell postul·lats, i sobre els quals retornarem més endavant. Tot i que des del punt de vista psicoanalític, segons ell mateix reconeix, el tema queda resolt i els problemes apuntats s'han d'estudiar, probablement, en el terreny estètic, Freud no renuncia a eliminar els dubtes plantejats al voltant del concepte. La solució apuntada consisteix a distingir clarament "lo siniestro vivenciado" de "lo siniestro en la ficción", ja que la immensa majoria dels exemples que contradiuen la seua hipòtesi pertanyen a la literatura.

Pel que fa a "lo siniestro en la ficción", que és el que a nosaltres ens interessa directament, la seua opinió s'expressa en els termes següents:

"Lo siniestro en la ficción -en la fantasía, en la obra literaria- merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicar-se, sin profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de

---

<sup>37</sup>FREUD. S., "Lo siniestro", dins *Obras Completas, VII (1916-1924)*, Editorial Biblioteca Nueva,

realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: *«mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real»*.

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos. El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. De tal manera, [...] en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. [...]

El poeta también puede haberse creado un mundo que, si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparte, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética. [...]

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter

también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. [...] El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real.

[...]

Es evidente que las licencias del poeta y, en consecuencia, los privilegios de la ficción relacionados con la evocación o la inhibición del sentimiento de lo siniestro, no han sido agotados en las observaciones que anteceden. Frente a la vivencias reales solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos a la influencia de los temas. En cambio, respondemos en una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos. Todo esto es conocido desde hace tiempo y seguramente fue considerado por los estéticos idóneos. Nosotros hemos sido llevados, casi sin quererlo, a este terreno de la investigación, cediendo al deseo de poner en claro la contradicción que frente a nuestra teoría de lo siniestro presentan ciertos ejemplos antes mencionados"<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, ps. 2503-2505.

D'altra banda, la tipologia temàtica<sup>39</sup> de l'inquietant elaborada per Freud la retrobarem a la base de multitud d'anàlisis de la literatura fantàstica posteriors, i fins i tot les etiquetes emprades pel pare de la psicoanàlisi han fet suficient fortuna com per haver aconseguit una capacitat designativa molt notable dins del camp d'estudi del fantàstic literari. La pervivència de l'aportació freudiana resulta, si més no, curiosa si tenim en compte que el mateix Freud ja advertia les limitacions que el seu estudi tenia en l'àmbit de la literatura. Malgrat l'advertència, però, els anomenats per Freud "temes que produeixen un efecte inquietant" han quedat consagrats com els grans temes de la literatura fantàstica, subratllant, també, d'aquesta manera, la identificació fantàstic-inquietant. Quan els temes esmentats no produeixen un efecte inquietant, lluny de qüestionar la seua capacitat definitòria del gènere o la seua pertinença en exclusiva al fantàstic, hom parla de gènere meravellós o de deformació paròdica o desmitificadora dels models clàssics.

Els sis grans temes que, segons Freud, produeixen un efecte inquietant o sinistre són els següents:

- L'animació d'objectes inanimats i l'alienació d'éssers animats.
- El doble.
- La repetició involuntària.
- L'omnipotència del pensament.
- La mort: l'aparició de morts, els esperits i els espectres.
- Els òrgans tallats.

## **2.7 H. P. Lovecraft**

---

<sup>39</sup>Cal advertir que no es tracta de temes en el sentit que els entenem en literatura com a enunciació del sentit últim, profund, de l'obra, sinó de motius temàtics, en el nivell de la història, del pur argument.

La literatura de Lovecraft és un d'aquells casos que et porta a plantejar-te que si aquesta -la de Lovecraft- és literatura fantàstica, què és, doncs, la literatura fantàstica, que pot incloure, al costat de Lovecraft, autors com Borges, Calvino, Cortázar o el mateix Calders? Tot i que l'obra de Lovecraft és identificada habitualment com a «literatura d'horror», l'etiqueta «literatura fantàstica» també li és adjudicada d'una manera bastant generalitzada. A tall d'exemple, podem citar les paraules amb què Lluís Salvador conclou el seu pròleg a *A les muntanyes de la follia*:

"Així podrem conèixer a fons qui fou qualificat de «geni contemporani de la Literatura Fantàstica»: Howard Phillips Lovecraft"<sup>40</sup>.

No és, però, el Lovecraft escriptor qui ara ens interessa, sinó el Lovecraft estudiós de la literatura fantàstica. Al seu treball *Supernatural Horror in Literature* exposa la seua concepció del gènere i fa un recorregut, des de la perspectiva de les seues preferències particulars com a lector, per les obres més significatives al llarg de la història, destacant-ne, sobretot, les aportacions de la tradició anglosaxona.

Una vegada més, resulta ineludible entrar en precisions terminològiques. Lovecraft parla de *supernatural horror*; tanmateix, en ocasions, situa determinats autors en la literatura fantàstica i alhora els presenta com a models de l'horror. Cal dir, així mateix, que, entre els autors reportats per Lovecraft, podem trobar els que són considerats com els més representatius de la literatura fantàstica.

D'altra banda, podem apreciar les ambigüitats terminològiques que acompanyen, gairebé inevitablement, tot discurs sobre el tema, i també en el cas que ara ens ocupa, si comparem la traducció francesa que fa Todorov d'un

---

<sup>40</sup>SALVADOR, L., "Pròleg" a H.P. LOVECRAFT, *A les muntanyes de la follia*, Els llibres de Glauco, Laertes, Barcelona, 1985, p. 9.

fragment de l'esmentada obra de Lovecraft amb la traducció espanyola de F. Torres Oliver del mateix fragment:

"«L'atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d'authenticité [du *fantastique*] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] C'est pourquoi nous devons juger le *conte fantastique* non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque. [...] Un conte est *fantastique* tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites»"<sup>41</sup>.

"El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad [del *preternatural*] no reside en que encaje una trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación. [...] Por tanto, debemos considerar *preternatural* una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno.[...] La única prueba de lo verdaderamente *preternatural* es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos"<sup>42</sup>.

Com hom pot observar, el fantàstic de la versió francesa es converteix en preternatural a la traducció castellana. I hom no pot recórrer a l'explicació dels sinònims i a la llibertat creativa del traductor, ja que es tracta d'un terme teòric fonamental en el text, per la qual cosa és impensable que un autor com Todorov

---

<sup>41</sup>TODOROV, T., *op. cit.*, p. 39. El subratllat és meu.

<sup>42</sup>LOVECRAFT, H.P., *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 11-12. La cursiva és meua.

utilitze el mot "fantàstic" sense una intencionalitat clara, i el mateix cal esperar de Torres Oliver a l'hora de justificar la seua tria.

Pel que fa a la concepció que Lovecraft té de la literatura fantàstica -o d'horror, tant se val en la seua teoria-, hem pogut llegir en el fragment més amunt doblement citat que el factor decisiu per a considerar una obra dins d'aquest gènere és la seua capacitat de provocar en el lector real un profund sentiment d'espant. Juntament amb Freud, doncs, Lovecraft manté una tradició d'opinió que lliga el fantàstic a la càrrega d'horror que ha de suscitar un efecte inquietant, la por, en els seus destinataris.

## 2.8 Tzvetan Todorov

Si hi ha una obra de referència obligatòria quan hom parla de fantàstic, aquesta és, sens dubte, *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov. És, certament, el treball que tothom sent l'obligació de citar, i moltes vegades és l'única referència teòrica de suport, malgrat que, també en moltes ocasions, la seua aportació és qüestionada per massa estreta, perquè deixa fora del fantàstic estricte una gran quantitat d'obres, tant per la limitació cronològica del gènere, com per les condicions necessàries que li exigeix.

El que és de justícia reconèixer, i ací rau, probablement, l'èxit de la fórmula todoroviana, és la seua claredat conceptual i la seua consegüent facilitat d'aplicació en l'anàlisi d'obres concretes.

La definició inicial del fantàstic que fa Todorov no entra en contradicció amb les definicions anteriors d'especialistes com Louis Vax, Pierre-Georges Castex o Roger Caillois. Més encara, se situa en una línia d'anàlisi coneguda des del segle passat. El que distingeix, però, la proposta todoroviana és l'èmfasi que hom posa



en determinats aspectes i la delimitació del fantàstic en relació als gèneres veïns. La formulació inicial de la definició de Todorov és la següent:

"Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.[...]

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel"<sup>43</sup>.

En aquesta primera formulació ja podem observar que Todorov subratlla i, per tant, defineix el fantàstic en funció d'una condició: el dubte entre una explicació natural, és a dir, que no pose en qüestió les lleis de la ciència i de la raó, i una explicació sobrenatural, és a dir, que invalide les úniques lleis que admetem com a acceptables, del fenomen descrit. Aquest dubte ha de ser sentit pel lector, però pot també estar representat a l'interior del text a través d'un personatge.

L'altra condició exigida per Todorov per a considerar fantàstica una obra fa referència a la interpretació del text, a una determinada manera de llegir. El fantàstic requereix ser pres com a ficció i en sentit literal: com a ficció, per la seua capacitat d'evocar i representar, en contraposició a la poesia, que no té aquest caràcter

---

<sup>43</sup>TODOROV, T., *op. cit.*, p. 29.

representatiu; en sentit literal, en contraposició al sentit al·legòric, que destrueix, en major o menor grau, el primer sentit, el sentit propi.

Cal advertir que sempre que Todorov parla del lector, el que ha de dubtar i el que ha d'interpretar d'una manera determinada, s'està referint al lector implícit, o narratori, segons Genette<sup>44</sup>, previst i dissenyat a l'obra, i no al lector real.

Així, la definició del fantàstic de Todorov queda perfilada de la següent manera:

"Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du text: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation «poétique». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions"<sup>45</sup>.

En la definició inicial del fantàstic de Todorov veïem que, per a aquest autor, el fantàstic queda delimitat entre dos gèneres veïns, l'estrany i el meravellós, i que la resolució del dubte que caracteritza la major part de relats inicialment fantàstics,

---

<sup>44</sup> GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, París, 1983.

en un sentit o en l'altre, implica necessàriament eixir del fantàstic per a entrar en l'estrany o en el meravellós. El fantàstic se situa, doncs, en el límit entre aquests dos gèneres, i les fronteres divisòries són tan difuses que presenten subgèneres de transició, formes a cavall entre un gènere i l'altre, amb obres que mantenen l'hesitació fantàstica gairebé fins a la fi però que, finalment, es decanten cap al meravellós o cap a l'estrany. La gradació de gèneres i subgèneres és representada per Todorov en el diagrama següent:

étrange	fantastique-	fantastique-	merveilleux
pur	étrange	merveilleux	pur

El lloc ocupat pel fantàstic se situaria a la frontera entre els dos subgèneres de transició, el fantàstic-estrany i el fantàstic-meravellós:

"Le fantastique pur serait représenté, dans le dessin, par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins"<sup>46</sup>.

Aquesta relació de proximitat entre el fantàstic, el meravellós i l'estrany, fins i tot amb relacions de parentiu, establertes amb els subgèneres de transició, fa que, com diu Todorov, hom no pugui excloure el meravellós i l'estrany de l'anàlisi del fantàstic. Farem, doncs, un repàs a les característiques que defineixen el fantàstic-estrany, l'estrany, el fantàstic-meravellós i el meravellós, en opinió de Todorov.

El fantàstic-estrany és el sobrenatural explicat. És a dir, un fenomen que sembla sobrenatural al llarg de tota la història, rep a la fi una explicació racional. Les explicacions que restitueixen al fenomen el seu caràcter «natural» són de dos

---

<sup>45</sup>*Op. cit.*, ps. 37-38.

tipus: les que corresponen a l'oposició real-imaginari, com la bogeria, el somni o l'al·lucinació per efecte de les drogues, i les que corresponen a l'oposició real-il·lusori, com l'atzar o la il·lusió dels sentits. En el primer cas, no hi ha sobrenatural perquè res no ha ocorregut, i allò en què hom ha cregut és el resultat d'un excés o d'una distorsió de la imaginació; en el segon, el fenomen ha tingut lloc però es pot explicar racionalment.

L'estrany pur és l'àmbit dels esdeveniments extraordinaris i/o inquietants, però sempre dins dels límits de la raó i de la ciència. Si provoquen en els personatges o en el lector una reacció semblant a la del fantàstic és pel seu caràcter increïble, no per la seua condició de sobrenaturals. Els límits de l'estrany no són precisos; de fet, només té frontera pel cantó del fantàstic, mentre que, per l'extrem oposat, es dilueix en el camp general de la literatura. Per a Todorov, un tipus de literatura que entraria de ple en el terreny de l'estrany seria la literatura pura d'horror.

El fantàstic-meravellós és el que caracteritza aquelles obres en què es manté fins a la fi el dubte fantàstic i, només en el darrer moment, es decanten cap a l'acceptació clara del sobrenatural. La diferència amb el fantàstic radica en la solució final i, per tant, les parets divisòries entre ambdós gèneres tornen a ser molt primes, però amb el concepte de fantàstic de Todorov sempre es pot resoldre a quin costat de la línia cau una obra concreta.

El meravellós pur no es caracteritza per les reaccions que provoquen els fets en els personatges o en el lector, sinó pel caràcter dels fets. En el meravellós pur, el sobrenatural no rep cap mena d'explicació perquè el meravellós imposa l'acceptació de principi d'aquest sobrenatural. Per tal de definir amb precisió el que per a ell és el meravellós pur, Todorov el separa del que, al seu parer, són varietats en què el sobrenatural és justificat d'una o altra manera. Aquestes varietats són:

---

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 49.

-El meravellós hiperbòlic: hom entén l'exageració com una manera de parlar.

-El meravellós exòtic: el desconeixement total del lloc on se situa el fenomen porta el lector a no plantejar-se la possibilitat de la seua existència real.

-El meravellós instrumental: inclou tots aquells instruments o mecanismes que, encara que impensables al temps en què se situa la història, amb posterioritat han estat creats pels avanços de la tècnica i de la ciència.

-El meravellós científic: és la ciència-ficció, en què els fenòmens reben una explicació del tot racional però al marge de les lleis reconegudes per la ciència coetània.

Una altra qüestió que cal destacar en la teoria del fantàstic de Todorov és la delimitació cronològica del gènere. En efecte, per a Todorov, la literatura fantàstica ha tingut una existència de només un segle -de finals del XVIII a finals del XIX-, en contraposició al sobrenatural, com a element, i al meravellós, com a gènere, que han format i formen part de la literatura tot al llarg de la seua història.

La raó per la qual el gènere fantàstic deixa d'existir amb el canvi de segle cal buscar-la, segons Todorov, en la transformació soferta en el concepte de «real» en el pas del XIX al XX, i en les diferents relacions que aquest estableix, en conseqüència, amb l'«irreal»:

"Y a-t-il une raison à cette courte vue? Ou encore: pourquoi la littérature fantastique n'existe-t-elle plus?

Pour tenter de répondre à ces questions, il faut examiner de plus près les catégories qui nous ont permis de décrire le fantastique. Le lecteur et le héros, nous l'avons vu, doivent décider si tel événement, tel phénomène

appartient à la réalité ou à l'imaginaire, s'il est ou non réel. C'est donc la catégorie du réel qui a fourni sa base à notre définition du fantastique.

A peine avons-nous pris conscience de ce fait, que nous devons nous arrêter, étonnés. De par sa définition même, la littérature passe outre la distinction du réel et de l'imaginaire, de ce qui est et de ce qui n'est pas. [...]

D'une manière plus générale encore, la littérature conteste toute présence de la dichotomie. [...] Or la littérature existe par les mots; mais sa vocation dialectique est de dire plus que le langage ne dit, de dépasser les divisions verbales. Elle est, à l'intérieur du langage, ce qui détruit la métaphysique inhérent à tout langage. [...]

Mais s'il en est ainsi, cette variété de la littérature qui se fonde sur des oppositions langagières comme celle du réel et de l'irréel, ne serait pas littérature?

Les choses sont, à la vérité, plus complexes: par l'hésitation qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisément en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. Mais pour nier une opposition, il faut d'abord en reconnaître les termes. [...]

Le XIX<sup>e</sup> siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX<sup>e</sup> siècle positiviste. Mais aujourd'hui, on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. Les mots ont gagné une autonomie que les choses ont perdue. La littérature qui a toujours affirmé cette autre vision est sans doute un des mobiles de l'évolution. La littérature fantastique elle-même, qui subvertit, tout au long de ses pages, les catégorisations linguistiques, en a reçu un coup fatal; mais de cette mort, de ce suicide est née une littérature nouvelle. Or, il ne serait pas trop présomptueux d'affirmer

que la littérature du XX<sup>e</sup> siècle est, en un certain sens, plus «littérature» que toute autre. Cela ne doit évidemment pas être tenu pour un jugement de valeur: il est même possible que, de ce fait précisément, sa qualité se trouve diminuée"<sup>47</sup>.

Una vegada argumentat el seu convenciment que amb el segle XIX acaba el gènere fantàstic, Todorov es planteja què ocorre amb la narració del sobrenatural en el segle present. Prenent com a exemple *La Metamorfosi* de F. Kafka, assenyala que, a diferència del fantàstic, en què el sobrenatural s'anava introduint paulatinament en un marc d'acció del tot realista, al segle XX el sobrenatural és contat a la primera frase. A més, la sorpresa, la incredulitat, i fins i tot l'espant que l'element sobrenatural suscitava en els personatges i en el lector en la literatura fantàstica, es converteixen, al segle XX, en una total absència de sorpresa, en l'acceptació del fenomen no habitual però possible.

Aquestes diferències, que se situen en el nucli essencial que atorga el seu caràcter genèric al relat, fan que es contrapose el procés d'hesitació característic del fantàstic al procés d'«adaptació» que ara s'observa:

"Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturelle, la *Métamorphose* part de l'événement surnaturelle pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. Du coup, toute hésitation devient inutile: elle servait à préparer la perception de l'événement inouï, elle caractérisait le passage du naturel au surnaturel. Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit: celui de l'*adaptation*, qui suit l'événement

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, ps. 175-177.

inexplicable; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel. Hésitation et adaptation désignent deux processus symétriques et inverses"<sup>48</sup>.

Hom podria pensar que l'acceptació com a possible del sobrenatural ens situa en els dominis del meravellós, però aquesta possibilitat és negada per Todorov, el qual discerneix clarament l'acceptació del sobrenatural que s'efectua en el meravellós de la que opera en la literatura del sobrenatural que ell exemplifica amb Kafka. En el meravellós es produeix com a conseqüència de l'acceptació d'unes lleis que regeixen l'univers de ficció, alienes per complet a les lleis que regeixen l'univers de la realitat i, per tant, l'acceptació del sobrenatural en el meravellós és des de l'inici i respon a la suspensió de la incredulitat. En Kafka, per contra, el fenomen sobrenatural apareix inicialment com a impossible, entra en col·lisió amb les lleis que mouen tant el món de la realitat com, en el començament, el món de la ficció. I el moviment del relat és el que a la fi fa possible, acceptat, el sobrenatural.

Per a Todorov, les obres de Kafka són una barreja de meravellós i estrany, una fórmula que concilia dos gèneres teòricament ben allunyats i, fins i tot, incompatibles. La possibilitat d'una lectura al·legòrica és negada per Todorov en el cas de Kafka per la manca de les indicacions explícites al text que la permeten.

La clau de volta del relat kafkià, exemple de la narració del sobrenatural al segle XX, es troba en el fet que tot el seu món és estrany, i no només el fenomen sobrenatural. Inclou l'irracional sense separar-lo del real, del qual ara forma part i segueix una lògica onírica allunyada, contraposada, a la lògica del real. D'aquesta manera, la identificació lector-personatge, necessària en el fantàstic, és impossible ara perquè el dubte que pot mantenir el lector no és representat a l'interior del text.

El que ha ocorregut en la literatura del sobrenatural del segle XX és que el que en la literatura fantàstica clàssica era una excepció -el fenomen sobrenatural- ha passat a ser la regla; el fantàstic s'ha generalitzat, comprén l'univers total de l'obra,

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, ps. 179-180.



perquè, en paraules de Sartre, reproduïdes per Todorov, "il n'est plus qu'un seul objet fantastique: l'homme".

Una vegada ha elaborat la seua definició del fantàstic, Todorov dedica la major part del seu estudi a l'aspecte semàntic del fantàstic, és a dir, a la qüestió dels temes. Tot i que el fantàstic no es defineix en funció dels fenòmens estranys o sobrenaturals, aquests hi van lligats necessàriament. És a dir, el fantàstic no és l'esdeveniment extraordinari, sinó una mena de percepció d'aquest esdeveniment, però, en qualsevol cas, la presència del sobrenatural resulta necessària per a l'existència del fantàstic. Todorov se centrarà, doncs, en l'univers fantàstic, en la funció semàntica del signe, la que el posa en relació amb allò que designa.

La principal novetat aportada per Todorov, respecte als estudis anteriors sobre els temes del fantàstic, és el seu concepte mateix de tema: aquest ha de ser una categoria abstracta i literària. Amb aquests pressupòsits, es proposa superar les classificacions existents, que consisteixen en relacions d'elements sobrenaturals, imatges concretes i no sistematitzades a nivell abstracte.

Un altre aspecte que cal tenir en compte en l'anàlisi temàtica todoroviana és la seua advertència que, en relació als temes, deixa de tenir sentit la distinció entre el meravellós i el fantàstic, ja que ens centrem en els fenòmens i no en la reacció que aquests fenòmens provoquen:

"Lorsqu'on pose la question des thèmes, on met la réaction «fantastique» entre parenthèses, pour ne s'intéresser qu'à la nature des événements qui la provoquent. Autrement dit, de ce point de vue, la distinction entre fantastique et merveilleux n'a plus d'intérêt, et nous nous occuperons indifféremment d'oeuvres appartenant à l'un ou l'autre genre"<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 109.

El sistema utilitzat per Todorov per a obtenir les seues categories abstractes i literàries consisteix a agrupar els temes en classes formals en funció de llurs compatibilitats i incompatibilitats i, en segon lloc, intentar-ne la interpretació. Les dues categories temàtiques en què, amb aquest sistema, organitza els temes del fantàstic Todorov són: els temes del jo i els temes del tu.

En els temes del jo el principi generador que és a la base de tota aquesta sèrie de temes es pot formular en els següents termes: el pas de l'esperit a la matèria esdevé possible. En paraules de Todorov, en resumir les conclusions de la seua argumentació:

"Résumons. Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question de la limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux: une causalité particulière, le pan-déterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l'espace. Cette liste n'est pas exhaustive, mais on peut dire qu'elle rassemble les éléments essentiels du premier réseau de thèmes fantastiques. Nous avons assigné à ces thèmes, pour des raisons qui apparaîtront plus tard, le nom de thèmes du *je*. On a relevé, en tout cas, au long de cette analyse, une correspondance entre les thèmes fantastiques groupés ici, d'une part, et, d'autre part, les catégories dont il faut user pour décrire le monde du drogué, du psychotique, ou celui du jeune enfant"<sup>50</sup>.

Aquests temes del jo, Todorov proposa d'anomenar-los també *temes de la mirada* perquè fan referència a la percepció del món, a la relació entre l'home i el món atenent la percepció que aquell té sobre aquest. Prenent com a exemple Hoffmann, crida l'atenció sobre la importància que en l'obra de l'autor alemany

---

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 126.

tenen tota una sèrie d'objectes relacionats amb la visió. Espills, ulleres, microscopis, etc., hi apareixen com a vies d'accés a la fantasia, com a símbol d'una mirada indirecta, d'una transgressió de la mirada, d'una visió, no del món, sinó d'una imatge del món. Aquesta visió indirecta, falsejadora, és, però, per a Todorov, el símbol mateix de la mirada, la mirada per excel·lència:

"La vision pure et simple nous découvre un monde plat, sans mystères. La vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux. Mais ce dépassement de la vision, cette transgression du regard, ne sont-ils pas son symbole même, et comme son éloge le plus grand? Les lunettes et le miroir deviennent l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'oeil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. Ces objets sont, en quelque sort, du regard matérialisé ou opaque, une quintessence du regard"<sup>51</sup>.

D'altra banda, l'element que caracteritza els *temes del tu*, l'altra gran xarxa de temes en la literatura fantàstica, en opinió de Todorov, és la sexualitat. Com que el principi organitzador d'aquestes dues grans xarxes temàtiques ha estat la compatibilitat o incompatibilitat dels elements que les formen, això significa que el tema de la sexualitat no pot aparèixer mai en els temes del jo.

El desig, amb les seues diverses manifestacions, i la mort, com a punt extrem però derivat de la gradació que té el seu punt de partida en el desig, són els dos temes del tu fonamentals. I l'oposició bàsica amb què s'estructuren és la que identifica, d'una banda, el desig amb les forces demoníques, i, de l'altra, els valors religiosos, la divinitat, com a contrapunt oposat.

---

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 129.

Si els temes del jo són els temes de la mirada, perquè incideixen plenament en la percepció, els temes del tu són els temes del discurs, perquè el llenguatge és l'element fonamental de comunicació amb el món exterior:

"si nous voulons interpréter les thèmes du *tu* au même niveau de généralité [que els temes del jo], nous devons dire qu'il s'agit plutôt de la relation de l'homme avec son désir et, par la même, avec son inconscient. Le désir et ses diverses variations, y compris la cruauté, sont autant des figures où se trouvent prises les relations entre êtres humains; dans le même temps, la possession de l'homme par ce qu'on peut appeler rapidement ses «instincts» pose le problème de la structure de la personnalité, de son organisation interne. Si les thèmes du *je* impliquaient essentiellement une position passive, on observe ici, en revanche, une forte *action* sur le monde environnant; l'homme ne reste plus un observateur isolé, il entre dans une relation dynamique avec d'autres hommes. Enfin, si l'on pouvait assigner au premier réseau les «thèmes du regard», de par l'importance que la vue et la perception en général y prenaient, on devrait parler ici plutôt des «thèmes du *discours*»: le langage étant, en effet, la forme par excellence, et l'agent structurant, de la relation de l'homme avec autrui"<sup>52</sup>.

L'anàlisi dels temes de Todorov se situa en el nivell de l'estructura i no entra en la interpretació del sentit. El motiu pel qual li resulta impossible d'atribuir un sentit a les imatges la presència de les quals ha constatat en cadascun dels grups temàtics és que el sentit pertany al nivell de l'obra literària concreta, en la qual, la imatge obté la seua significació com a resultat de les relacions que estableix amb els altres elements de l'obra, una significació que és diferent per a cada obra, per la qual cosa la imatge, com a tal, és polisèmica. És per això que Todorov renuncia,

---

<sup>52</sup>*Ibid.*, ps. 146-147.

com és natural, a considerar les imatges com a significants d'uns significats que serien conceptes establerts i immutables. Fins a tal punt resulta inviable atorgar un sentit universal i invariable a les imatges o elements temàtics, que podem trobar una mateixa imatge, el doble, per exemple, tant en els temes del jo com en els temes del tu.

Todorov situa els temes del jo en el mateix paradigma que el món de la infantesa, el de la drogaaddicció i el de l'esquizofrènia. Les característiques comunes d'aquest paradigma són: l'absència del llenguatge i de la sexualitat, la manca de distinció entre subjecte i objecte i entre esperit i matèria, i una particular concepció de l'espai i del temps. Els temes del tu, per la seua banda, se situen en el mateix paradigma que les neurosis, un paradigma que té com a tret compartit per tots els seus elements la importància de la sexualitat.

Malgrat que Todorov expressa clarament les seues diferències de plantejaments amb la crítica psicoanalítica, de la qual li interessa la seua descripció de l'activitat psíquica, i no la interpretació, el sentit atorgat, als processos analitzats, utilitza com a correlats dels temes que ell proposa les dues grans categories de malalties mentals, en tant que mecanismes de funcionament psíquic paral·lels als mecanismes de funcionament literari que ell tracta de descriure:

"on a déjà parlé, à propos des thèmes du *je*, du rôle essentiel de la perception, de la relation avec le monde extérieur; et voici que nous la retrouvons à la base des psychoses. On a vu également qu'on ne pouvait pas concevoir les thèmes du *tu* sans faire entrer en ligne de compte l'inconscient et les pulsions dont le refoulement crée la névrose. Nous sommes donc en droit de dire que, sur le plan de la théorie psychanalytique, le réseau des thèmes du *je* correspond au système perception-conscience; celui des thèmes du *tu*, à celui des pulsions inconscientes. Il faut noter ici que la relation avec autrui, au niveau où elle concerne la littérature fantastique, se

retrouve de ce dernier côté. En notant cette analogie, nous ne voulons pas dire que névroses et psychoses se retrouvent dans la littérature fantastique, ou inversement, que tous les thèmes de la littérature fantastique sont réperables dans les manuels de psychopathologie"<sup>53</sup>.

Per últim, cal dir que, per a Todorov, la divisió temes del jo-temes del tu no és privativa de la literatura fantàstica, tot i que és en aquest terreny on assoleix el seu grau màxim, sinó que pertany al nivell de la literatura en general. Les etiquetes utilitzades per a batejar els temes fan referència a l'aspecte emfasitzat de la relació entre l'individu i el món que assenyalen:

"Il est à peine besoin d'expliquer encore les noms que nous avons donnés à ces deux réseaux thématiques. Le *je* signifie le relatif isolement de l'homme dans son rapport avec le monde qu'il construit, l'accent placé sur cet affrontement sans qu'un intermédiaire ait à être nommé. Le *tu*, en revanche, renvoie précisément à cet intermédiaire, et cet la relation tierce qui se trouve à la base du réseau"<sup>54</sup>.

## 2.9 Neuro Bonifazi

Neuro Bonifazi basa la seua concepció del fantàstic en el funcionament d'una regla de versemblança diferent a la de la literatura realista. No es tracta, doncs, de preguntar-se com la literatura copia la realitat, sinó de plantejar-se com la literatura ens fa creure que copia la realitat. El fantàstic naix, per a Bonifazi, de la juxtaposició necessària de l'inversemblant i del versemblant: l'inversemblant és el tema del fantàstic, però aquest inversemblant ha de ser demostrat com a possible o

---

<sup>53</sup>*Ibid.*, ps. 156-157.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 163.

com a creïble, és a dir, ha de resultar versemblant. Inversemblant i possible alhora, aquesta és la clau del fantàstic, la construcció d'un relat doble:

"Per restare nel campo del *fantastico* narrativo, la verosimiglianza appare come una scommessa di far sembrare vere, e di far credere, le cose più incredibili e misteriose, attraverso un particolare processo narrativo, che differenzia il racconto fantastico da quello realistico non solo per il contenuto irreal e straordinario, strano e inquietante, ma per una duplicità narrativa, un «double», una doppia narrazione, un testo a due facce, a due livelli di necessità: da un lato, la necessità dell'inverosimile, dall'altro la necessità della verosimiglianza.

Ogni racconto fantastico è raccontato, nello stesso tempo, almeno due volte, una volta per mettere in evidenza la straordinarietà e inverosimiglianza della finzione, e una volta per ribadire e difenderne la verità intrinseca e misteriosa sotto forma di verosimiglianza e credibilità"<sup>55</sup>.

Amb aquesta concepció, la narració fantàstica és entesa com la superposició de dos textos: un text inversemblant de ficció i un text versemblant discursiu, cadascun d'ells amb les seues característiques pròpies d'escriptura:

"Si potrebbe distinguere ulteriormente e precisare che nel *fantastico* l'inverosimile ha una sua ragione (una sua verità) per il fatto di essere introdotto oggettivamente come tale e per essere mostrato e motivato al contrario come verosimile, e che in tal modo si producono due testi o livelli di scrittura e di senso: un primo testo inverosimile di finzione, dove il caso o l'errore introducono l'incredibile e il bizzarro; un secondo testo verosimile di carattere discorsivo, dove è favorita l'identificazione scrittore-testo-lettore,

---

<sup>55</sup>BONIFAZI, N., *op. cit.*, ps. 18-19.

sostenuta dalla motivazione ideologica. Ognuno dei due testi ha, nel tessuto narrativo, una sua particolare scrittura: il primo accentua i segni meravigliosi e misteriosi, insegue i sensi strani, evoca le figure fantasmatiche e usa un linguaggio indefinito e vago; il secondo insiste sui particolari descrittivi, realistici, sulle connessioni logiche e sulle funzioni, e assorbe in sé la teorizzazioni e le considerazioni analitiche"<sup>56</sup>.

Pel que fa a l'existència en el temps, a l'existència històrica, del gènere fantàstic, Bonifazi considera, a diferència de Todorov, que el fantàstic existeix des de finals del segle XVIII fins a l'actualitat, amb una tradició literària que inclou des de Chamisso i Hoffmann fins a Borges i Buzzati. L'especificitat del fantàstic, allò que fa que hom pugui parlar d'un mateix gènere al llarg de dos segles, s'ha de buscar més enllà dels continguts i de les ideologies pròpies de cada època, necessàriament canviants, en els mecanismes generadors que exerceixen la funció literària que defineix el gènere, i que, per a Bonifazi, és l'equilibri entre versemblança i inversemblança. Tot i això, Bonifazi reconeix la possibilitat de distingir entre una fase vuitcentista i una noucentista i contemporània del fantàstic, separades bàsicament per la minva de les justificacions teòriques en el relat del fantàstic actual respecte del del segle passat:

"Se si vuole identificare un carattere personale del testo e una sua specificità, bisogna superare il filtro degli investimenti e delle ideologie, recuperando gli uni e le altre in direzioni più profonde, in tracce più sicure e meno superficiale e dichiarate. Si può, ad ogni modo, distinguere tra una fase ottocentesca e una novecentesca, una più arcaica e una più moderna, del *fantastico*, anche mettendo in evidenza una progressiva riduzione delle

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 21.



giustificazioni teoriche, che da esplicite e problematiche, diventano sempre più implicite e inerenti all'azione del testo"<sup>57</sup>.

Un altre aspecte en què Bonifazi discrepa explícitament de l'opinió de Todorov és en la qüestió dels subgèneres. L'autor italià només reconeix una frontera, la que divideix la literatura fantàstica de la literatura realista: si l'òptica del relat manté el caràcter extraordinari del fet, encara que només siga en un grau mínim, és literatura fantàstica; si, per contra, el fet aparentment excepcional és efecte del real, és literatura realista. Aquesta concepció, molt més àmplia que la de Todorov, li permet incloure en el fantàstic autors com Buzzati i Pirandello, l'obra dels quals no s'adequa a la definició del fantàstic pur de Todorov. Per a Bonifazi, doncs, el fantàstic és un «supergènere», amb manifestacions en diverses disciplines artístiques, que incorpora l'hesitació, però no com a tret distintiu i definitori, ja que, per a Bonifazi, el que caracteritza el fantàstic és, en última instància, el joc versemblant-inversemblant esmentat en els paràgrafs anteriors:

"Lontani dal considerare il *fantastico* un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali (narrativa, dramma) e si estende a più di un'arte (letteratura, pittura, cinema). Inglobando tutte o quasi le distinzioni todoroviane, il *fantastico* ha anche l'incertezza, l'*hésitation*, ma non come carattere specifico, secondo noi, e discriminante. [...] Allora, carattere specifico del *fantastico* sarà, se mai, a questo livello, il contrasto nel testo tra l'inverosimile e il verosimile, tra chi sostiene l'assurdità e chi la veridicità dei fatti, tra la motivazioni degli uni e il rifiuto scettico degli altri, contrasto che è però già risolto dall'inizio in favore del

---

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 52.

verosimile fantastico, sia che la sua vittoria sia esplicita, sia che rimanga implicita"<sup>58</sup>.

Una altra de les asseveracions de Bonifazi en relació al fantàstic és que aquest no és parcial. Això significa que la simple descripció de fets extraordinaris no és suficient per a obtenir el fantàstic, ja que el relat és un tot indivisible en seqüències autònomes i, per tant, el fantàstic envaeix tot l'univers del relat. Aquesta és la raó per la qual Bonifazi rebutja la possibilitat que hom pugui parlar d'una part realista de la narració, en contrast amb una part fantàstica, netament separades:

"Certi avvenimenti strani e inquietanti o anormali e sovranaturali, o soltanto inspiegabili e misteriosi, sono come isolati e quasi preparati da un contesto che li precede o li circonda e li fa resaltare per contrasto, ma non si può dire che il resto del racconto non ne sia in qualche modo coinvolto e possa essere interpretato come «normale» e realistico"<sup>59</sup>.

Si la reacció canònica del personatge en el fantàstic era, per a Freud, el temor; per a Todorov, el dubte; i, per a Sartre, la sensació de no entendre res, per a Bonifazi, la reacció característica del personatge és, sobretot, la sensació d'estar sotmès al poder d'unes forces misterioses i irracionals, inexplicables des del punt de vista de la raó o de la ciència, però no per això menys reals:

"Se il personaggio secondo Freud s'inquieta e secondo Sartre non capisce e secondo Todorov esita, anche secondo noi, ovviamente, esita, non capisce e s'inquieta, ma, in più, crede a qualunque cosa vede o non vede, anche in contrasto con chi non crede, e si sente in balia di eventi strani e di forze

---

<sup>58</sup>*Ibid.*, ps. 56-57.

misteriose, non dipendenti da lui, ma reali e inevitabili. Questo *sentirse in balia* non di leggi di natura o umane e razionali o divine e provvidenziali, ma di interventi inspiegabili, irriducibili e ostili, è, in ultimo, la sensazione più comune ai personaggi del fantastico"<sup>60</sup>.

Per tant, les forces misterioses que són la base i el punt de partida de l'acció fantàstica substitueixen, en el gènere fantàstic, la causalitat empírica i racional de la literatura realista. Els mecanismes que posen en funcionament l'acció operen, doncs, al marge de la responsabilitat del personatge: atzar, coincidència estranya, cas fatal, error involuntari.

D'altra banda, Bonifazi remarca el fet que del fantàstic deriven dos altres gèneres literaris: el policíac i la ciència-ficció. Ja Todorov havia cridat l'atenció sobre la proximitat d'aquestes dues formes literàries amb el fantàstic, però ell les situava no en el terreny del fantàstic pur, sinó en el de l'estrany, en el cas de la novel·la policíaca d'enigma, i en el del meravellós, en el cas de la ciència-ficció. Bonifazi que, a diferència de Todorov, no reconeix diversos subgèneres en el camp del fantàstic, les connecta directament amb el fantàstic. El gènere policíac a la manera d'Edgar Allan Poe, és a dir, el policíac d'enigma, té el mateix tipus de versemblança que el fantàstic: la solució del misteri és la més extravagant, la més inversemblant, de totes les solucions possibles. En el cas de la ciència-ficció, l'únic que canvia és el material, fornit ara pels avanços científics, però el mecanisme de l'absurd versemblant que funciona en el fantàstic és idèntic al de la ciència-ficció. Per a Bonifazi, l'«esperit» de la ciència-ficció, com el del fantàstic, respon a la necessitat humana de conjurar els seus fantasmes:

"Tutti credono che la fantascienza significhi e simbolizzi il desiderio contemporaneo della scoperta, del superamento dei limiti, dello scandaglio

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 53.

dell'ignoto, e vada giustamente d'accordo con i viaggi sulla luna, i satelliti artificiali e la scissione del nucleo. Questo è solo materiale; e invece nessuno s'accorge che l'anima di questa letteratura è ancora quella vecchia e ottocentesca, antirealista e anarchica, romantica e turbata, conflittuale, del buon racconto di fantasia. Nei casi migliori, la fantascienza non è l'epopea della tecnica vittoriosa, ma, al contrario, la tragedia dell'eterna inquietudine umana e dei suoi fantasmi"<sup>61</sup>.

Un altre aspecte de l'escriptura fantàstica assenyalat per Bonifazi, i que ens resulta especialment interessant de cara al nostre estudi de l'obra de Pere Calders, és la utilització de trets humorístics. Segons Bonifazi, l'humor pot servir d'element de suport a la necessària identificació amb el relat, de tal manera que reforce la versemblança i ajude a acceptar els fenòmens extraordinaris:

"Non soltanto Tarchetti (che ha scritto racconti fantastici e racconti umoristici), ma quasi ogni scrittore di racconti fantastici mescola spesso tratti umoristici agli aspetti tragici della narrazione (basti pensare, per noi, a Pirandello), e il fenomeno va compreso, innanzitutto, come un impiego secondario della verosimiglianza fantastica, a ulteriore sostegno della paradossale verità dell'inverosimile. Molto spesso, dove il sentimento dell'assurdità potrebbe incidere sull'effetto del racconto e renderlo meno adatto per eccesso all'identificazione, la scrittura fantastica prende toni lievemente scherzosi, quasi grotteschi e perfino comici, introducendo, per esempio, l'ubriachezza o la follia, che hanno appunto il potere e la funzione di rendere più accettabili e verosimili la invenzioni singolari"<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 58.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 20.

Per a Bonifazi, la dificultat no rau en la definició del fantàstic. Ell accepta, fins i tot, que el fantàstic es puga identificar amb el que comunament entenem per fantàstic, és a dir, el sobrenatural. La clau del fantàstic, però, és, en la seua opinió, en el sentit i la funció d'una tal literatura. Lluny de considerar-la fantasia gratuïta, evasió superficial i sense transcendència, Bonifazi entén la literatura fantàstica com un mecanisme d'expiació, basat en la necessitat, que posa en funcionament un procés que va de la inquietud al reconeixement.

La seua definició final del fantàstic és en els següents termes:

"Si può concludere definendo il discorso fantastico come quel genere di discorso motivato che si fonda su di un particolare verosimile, su degli effetti speciali e su specifiche strutture per raddoppiare la 'realtà'. O per meglio dire, per raddoppiare la significazione. La lente magica e diabolica di Hoffmann, l'angelo del bizzarro di Poe, le porte d'avorio del sogno di Nerval, il sosia o l'uomo che incontrò se stesso di Dovstoevskij, la metamorfosi di Kafka, la fatalità di Tarchetti, la realtà del sogno di Pirandello, e per finire, la catastrofe di Buzzati, ne sono i simboli e insieme i meccanismi generativi più comuni"<sup>63</sup>.

Un altre aspecte, per últim, que ens crida l'atenció de l'anàlisi del fantàstic de Bonifazi, i que haurem de reprendre, sens dubte, quan ens acarem als contes de Calders, és la seua consideració del fantàstic com un gènere fortament codificat, amb unes convencions clarament establertes, que ha generat una tradició literària específica, perfectament identificable, amb uns models propis:

"Il discorso fantastico è tra i più normalizzati (su modelli di forte tradizione) e stilizzati, e rischia addirittura, in tal senso, il manierismo. La sua

---

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 74.

specificità indiscutibile comporta figure, convencions i retòrica pròpies. El desig de *fantàstic* és entre els més difícils de realitzar, perquè no hi pot haver quasi res d'arbitrari en la seva execució, pena la futilitat i l'ineficàcia. La literatura fantàstica és plena de signes no arriscats de fabricació i rastrejables tots en un codi de factura tradicional. Convenció estètica com qualsevol altre gènere, el *fantàstic* comporta lleis específiques de construcció artística"<sup>64</sup>.

## 2.10 El realisme màgic

L'etiqueta «realisme màgic» va ser creada el 1925 per Franz Roh per batejar un corrent pictòric postexpressionista alemany. Massimo Bontempelli la utilitzà el 1926 aplicada al terreny de la literatura, com a fórmula que expressa la concepció estètica del Nou-cents. Posteriorment, a partir de la recuperació que en va fer A. Usler Pietri el 1948, «realisme màgic» va servir per a identificar un corrent literari que s'imposava entre els escriptors sud-americans.

### 2.10.1 Massimo Bontempelli

En parlar de *realisme màgic*, Bontempelli no pretén oferir una teoria, una recepta per a fer literatura; no tracta de presentar una normativa que regule la construcció dels textos literaris a partir d'uns criteris tècnics, estilístics o temàtics. El *realisme màgic* és una manera d'entendre la literatura, una voluntat de trencar amb les «vecchie retoriche» esgotades, és el rerefons, l'esperit, el clima de les formes literàries del nou segle. És la principal de les «semblances unificadores» de la diversitat creativa de l'època, el lligam subterrani que emparenta les obres personals de tots els artistes d'un mateix moment:

---

<sup>64</sup>*Ibid.*, p. 75.

"L'arte vuol dire risolvere, o scrutare, esprimere il proprio mistero; e ogni creatore trae speciali conseguenze e forme da questo travaglio; e ogni secolo viene a trovare raggruppati i suoi poeti più diversi secondo strane somiglianze.

Cercai di fare intendere le principali di tali somiglianze unificatrice, di tante sparse tendenze, con una formula, che ha avuto una certa fortuna: *realismo magico*"<sup>65</sup>.

El realisme màgic bontempellià és, en últim terme, un nou concepte de realitat, que s'oposa, com a realisme, a totes les deformacions i al descrèdit de la realitat de les avantguardes, i, com a màgic, se separa de la mimesi del realisme vuitcentista. Tal i com ha assenyalat Ruggero Jacobbi, es tracta d'un realisme efectiu, cosa que no sempre va ser ben entesa entre els seus seguidors:

"I giovani narratori italiani che Bontempelli accolse in «900» credevano che il «realismo magico» fosse uno sbrigliarsi della fantasia, o una violenta trasfigurazione del vero: inventar favole, o stralunare parole. Solo Bontempelli sapeva che il mòdulo proposto era un effettivo *realismo*, cioè uno sguardo a quella che per lui era la sostanza, l'intatto nucleo platonico, delle cose [...]. E solo lui sapeva che l'aggettivo *magico* non costituiva una civetteria, bensì suggeriva un'azione lucida e concreta da effettuare nel mondo pensando di trasformarlo o, meglio, di obbedire alle sue segrete trasformazioni, che bisognava portare alla luce"<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup>BONTEMPELLI, M., *L'Avventura novecentista*, Ruggero Jacobbi (ed.), Vallecchi editore, Florència, 1974, p. 351.

<sup>66</sup>JACOBBI, R., "Introduzione" a M. BONTEMPELLI, *op. cit.*, p. X.

Bontempelli, al primer número de la revista *900*, fundada i dirigida per ell mateix, tractava d'assentar els fonaments que havien de sostenir l'art del Nou-cents, el que inaugurava la Tercera Època de la civilització poètica, iniciada amb l'acabament de la Primera Guerra Mundial. La reconstrucció de la realitat externa i de la realitat individual, amb la imaginació com a únic instrument de treball, són les tasques prioritàries que ha d'atendre el nou segle. Una imaginació, la que ha de servir d'eina transformadora, que l'autor italià defineix de la següent forma:

"Ma che cosa è immaginazione? Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello"<sup>67</sup>.

La imaginació, doncs, es converteix en la clau de la creació artística, perquè únicament la realitat dominada per la imaginació assoleix un valor d'art. I l'anhel d'imaginació del segle serà satisfet amb la invenció dels nous mites que hauran de nodrir la nova època i n'esdevindran característics.

La reivindicació de la imaginació i de la fantasia no implica que el realisme màgic s'haja de considerar una mena de meravel·lós oposat a la realitat extraliterària. Bontempelli rebutja tant la fantasia per la fantasia, la fantasia evasionista i gratuïta, com la realitat per la realitat. La clau de la fórmula realisme màgic cal cercar-la en la visió de la fantasia sobre la realitat més estricta, perquè és la realitat quotiana la que interessa Bontempelli, una realitat que demana de contemplar també en la seua dimensió màgica:

"Dopo aver detto che lo strumento per liberarci dalla ripetizione del vecchio, e favorire l'atmosfera del tempo nuovo, doveva essere uno solo -la immaginazione- ho bene spiegato che non si doveva intendere la fantasia per

---

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 352.



la fantasia, le milleuna notte. No. L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne. In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di «magia», e abbiamo chiamato l'arte nostra «realismo magico»<sup>68</sup>.

La voluntat del nou segle de distanciar l'art de la realitat, de dotar-lo d'una existència autònoma, governada per lleis i normes pròpies, ha comportat, en literatura, la necessitat d'eliminar la separació entre el pla de les paraules i el pla de les coses. Ja no es tracta de preguntar *què vol dir?*, sinó *què és?* Aquesta és la raó principal que es troba a la base de la concepció del realisme màgic, un realisme màgic que assoleix l'autonomia de l'univers literari no per la via del descredit de la realitat de les avantguardes, sinó a través d'un nou concepte de realisme:

"Soluzione [la de la pintura del Quatre-cents], che è in fondo la stessa che a sé ha dato la poesia o arte dello scrivere. Nella quale soluzione i problemi delle varie arti ritrovano finalmente la loro unità: questo, e non altro, è il mio «realismo magico».

Ora, questa soluzione a che cosa tende in definitiva? Ad avvicinare tutte le altre arti alla architettura e alla musica; alle arti cioè in cui il dualismo dei piani è abolito e il fondamento magico non è nelle atmosfere in cui si immerge il mondo reale, ma addirittura nella *invenzione* d'un mondo tutto nuovo, fatto d'una nuova materia con suoi aspetti, forme, vita, che non soggiacciono a

---

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 351.

nessun riscontro o confronto con la realtà naturale, che non debbono rispondere ad altre leggi se non alle leggi supreme ed eteree che governano i movimenti degli astri nello spazio"<sup>69</sup>.

Amb la imaginació, doncs, la invenció de la fantasia, la subversió de la realitat externa per a crear una nova realitat, literària, però tan real com la realitat definida del món en què vivim. Els fets màgics són considerats al mateix nivell, amb la mateixa naturalesa, que reservem per als fets de la vida real; el somni és contat com una realitat, i la realitat és contada com un somni, perquè, per a Bontempelli, la realitat, quan es fa art, és pura fantasia.

## **2.10.2 El realisme màgic sud-americà**

Des del punt de vista cronològic, és impensable una influència del realisme màgic sud-americà en la producció literària de Pere Calders, ja que aquest autor inicia la seua obra gairebé dues dècades abans que es produeix el fenomen realista màgic a la literatura sud-americana i, des del seu primer llibre, es manifesten els trets característics de la seua escriptura i, concretament, aquells que han portat alguns crítics a considerar-lo entre els realistes màgics. Tot i això, considerem que paga la pena de fer una ullada al concepte teòric que alimenta la literatura del realisme màgic sud-americà, de cara a delimitar els conceptes que han estat utilitzats a l'hora d'analitzar la producció caldersiana.

La fórmula del realisme màgic, així com la de l'altre gran corrent de la literatura sud-americana de la segona meitat del segle, «*lo real maravilloso*», són considerades com a part integrant de la literatura fantàstica, concepte més general que les inclou.<sup>70</sup> La literatura fantàstica, en la tradició sud-americana, però, no

---

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 299.

<sup>70</sup>Cf. GALVEZ, M., *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987, ps. 144-153.

remet a la literatura fantàstica tradicional o clàssica del segle XIX, europea o nord-americana, sinó a una concepció de la literatura nascuda amb les avantguardes que suposa la crisi i liquidació del positivisme i aporta un nou concepte de realisme. En paraules de Marina Gálvez:

"Lo fantástico, tal y como lo entendemos aquí, es un producto relativamente moderno. Coincide con la liquidación o el descrédito del positivismo, de la razón y de la lógica como únicos medios de aprehender la realidad. La narración fantástica tradicional responde a esquemas de filiación positivista: es como un sistema mecanizado, de precisión, de organización perfecta y asequible. [...] Pero el surrealismo y en cierta medida todos los movimientos de la vanguardia histórica rompen la fórmula tradicional, anulando la «represión de la forma» en busca de una total libertad (que no deja tampoco de tener sus propios límites y retórica). Se comienza a trabajar no con valores y esquemas de la consciencia, del razonar consciente, sino sobre elementos de la subconsciencia, del inconsciente freudiano, de la invención y la imaginación"<sup>71</sup>.

El realisme màgic, una etiqueta que gairebé ha arribat a considerar-se com a sinònim de literatura o, més concretament, de narrativa sud-americana, a partir, sobretot, del *boom* dels seixanta, justament per la capacitat designativa, tan àmplia, que li ha estat atorgada, ha arribat a ser identificat pràcticament amb totes les tendències narratives del subcontinent sorgides a l'època. Tot i que les diferències entre el realisme màgic i «*lo real maravilloso*», adés esmentat, i encara amb altres línies narratives, són de procediments més que no pas de concepció general, per als estudiosos, l'obra emblemàtica del realisme màgic sud-americà és *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. El nou concepte de realisme

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, ps. 145-146.

que suposa la literatura fantàstica sud-americana, comú al realisme màgic i a «*lo real maravilloso*», suposa la superació de les periclitades fórmules del realisme vuitcentista a través de la incorporació d'una altra dimensió de la realitat, la de la màgia, l'irracional, l'inconscient, etc., per a donar una visió més real, més profunda, de la realitat.

La formulació teòrica del realisme màgic, lluny de presentar-se com un decàleg canònic d'escola, no ultrapassa la vaguetat d'una concepció general i oberta, gairebé indefinida, d'una determinada realitat o, millor dit, d'un determinat concepte de reflex de la realitat. A partir de la definició, imprecisa i abstracta, d'Uslar Pietri, el primer a utilitzar el terme aplicat a la literatura sud-americana, Marina Gálvez considera el realisme màgic en els següents termes:

"Viene a ser, en consecuencia, una superación del realismo, sin negarlo, añadiendo otra dimensión (la mágica, maravillosa o misteriosa) que capte metafóricamente elementos de la «otra» realidad, la subrealidad que el realismo dejaba ausente. En consecuencia, es una suerte de realismo pero con distintos procedimientos narrativos que cooperan eficazmente a dotar de una dimensión trascendente o irreal a una narración de hechos cotidianos o triviales. No hay posibilidad de precisar más des de un punto de vista teórico. Los procedimientos narrativos que el genio de cada autor cree o haga suyos llevarán la narración hacia tendencias muy diversas entre sí"<sup>72</sup>.

D'altra banda, «*lo real maravilloso*», fórmula inventada i explicada per primera vegada per Alejo Carpentier el 1949 al pròleg de la seua novel·la *El reino de este mundo*<sup>73</sup>, sorgeix de la particular visió d'un autor de formació europea sobre la realitat americana, una realitat que, als seus ulls, es presenta amb una càrrega de misteri i meravella que li confereix un caràcter extraordinari d'una manera del tot

---

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 150.

natural, inherent a la realitat americana, que il·lumina els matisos, la profunditat, la riquesa, en definitiva, de la realitat. Aquesta perspectiva «europea» i la selecció dels materials en funció de la seua extraordinarietat des d'aquesta mateixa perspectiva constitueixen l'essència de «*lo real maravilloso*» formulat per Carpentier.

### 2.11 Jaime Alazraki

Alazraki, estudiós de l'obra de Julio Cortázar, s'ha enfrontat al repte de donar compte d'una poètica del sobrenatural que, com en la literatura de l'escriptor argentí, ja no respon a les exigències de la literatura fantàstica clàssica. Alazraki proposa d'identificar aquesta nova literatura fantàstica amb el terme *neofantàstic*. Una reflexió del mateix Cortázar sobre les diferències entre la seua literatura i el fantàstic tradicional serveix de punt de partida a Alazraki per a sistematitzar i analitzar aquestes diferències:

"La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos fantásticos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros"<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> CARPENTIER, A., *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

<sup>74</sup> CORTÁZAR, J., "The Present State of Fiction in Latin America", dins J. ALAZRAKI-I. IVASK (eds), *The Final Island*, University of Oklahoma Press, 1978, ps. 28-30. *Apud.* ALAZRAKI, J., *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983, ps. 27-28.

En síntesi, per a Alazraki, les característiques bàsiques que delimiten el neofantàstic i el fantàstic entès a la manera tradicional afecten la captació de la realitat, la sintaxi narrativa i la finalitat de l'obra literària:

"Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico"<sup>75</sup>.

La nova postulació de la realitat del neofantàstic no és exclusiva d'aquesta mena de literatura, sinó pròpia de tota la literatura contemporània que, en general, rebutja "una imagen del mundo regida por inamovibles axiomas y leyes inapelables"<sup>76</sup>. Aquesta és la causa de la seua tendència a la indeterminació i del fons insalvable d'ambigüitat amb què sempre toparà qualsevol intent de descodificar-ne el sentit; és la condició que Umberto Eco ha formulat com a "opera aperta".

Pel que fa al funcionament, Alazraki compara la literatura fantàstica amb l'anacolut i la neofantàstica amb la metàfora. La primera, en tant que reacció al racionalisme, té com a objectiu provocar una ruptura en un ordre determinat i aconsegueix una doble funció:

"Al nivel de la sintaxis, genera una sorpresa (si hablamos del anacoluto como recurso estilístico) o un miedo (cuando esa ruptura de un orden tiene lugar en lo fantástico). Al nivel semántico, la ruptura de ese orden es portadora de

---

<sup>75</sup> ALAZRAKI, J., *op. cit.*, p. 28.

<sup>76</sup> *Ibid.*, ps. 29-30.

cargas expresivas, de un mensaje que escapa y desafía los límites de una gramática normativa"<sup>77</sup>.

El neofantàstic, per la seua banda, ja no té la intenció de provocar la por en el lector amb la transgressió de l'ordre; en opinió d'Alazraki, "la transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender"<sup>78</sup>. El neofantàstic, doncs, amb les metàfores que el caracteritzen el que es proposa és l'aprehensió d'un ordre inconcebible des de la lògica racional.

Pel que fa als propòsits del neofantàstic, Alazraki l'entén com una alternativa gnoseològica, des de la seua voluntat de reinventar el món a partir d'un nou llenguatge. Aquesta literatura es proposa la captació de la realitat ultrapassant els límits del marc de representació de la poètica realista. Es tracta d'un codi més complex que permet expressar una realitat que no té cabuda en el codi realista i que respon, per tant, a una lògica diferent:

"En esta poética no hay lugar para las leyes de identidad, contradicción y exclusión de la lógica aristotélica. [...] Si la realidad está definida en términos de una lógica causal es natural que todo aquello que rebase sus límites deba llamarse "irreal" o "fantástico". Pero, si concebimos la realidad como un espacio donde lo causal es una geometría, aunque no la única, y donde hay lugar para otras geometrías no causales, que repugnan a la razón pero que expresan nuevas formas dentro de ese espacio, es natural que lo fantástico adquiera también su carta de realidad. Más aún: que la realidad expresada por lo fantástico alcance un grado de complejidad semejante al de la geometría no-euclidiana en relación con la geometría métrica"<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 62.

La literatura neofantàstica, doncs, planteja la representació de la realitat des d'una perspectiva que, encara que sembla trencar el sistema de captació de la realitat propi de la poètica realista, el que pretén és ampliar-ne el camp de visió. Aquest nou codi de representació exigeix una perspectiva de recepció pròpia perquè si n'acarem la lectura des de l'òptica de la lògica racionalista ens resultarà indesxifrable:

"El relato neofantástico no se propone una descripción o representación causal de la realidad; busca, en cambio, establecer relaciones nuevas, que, aunque en apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del *campo de posibilidades* de la lógica realista. Si sus mensajes resultan indescifrables es porque nos empeñamos en descifrarlos según un código que no es el suyo"<sup>80</sup>.

## 2.12 Mery Erdal Jordan

Aquesta autora, a l'igual que Alazraki, centra la seua investigació en la literatura fantàstica del segle XX o *fantàstic modern*, el qual distingeix netament del fantàstic del segle anterior o *fantàstic tradicional* a partir de la constatació que aquest darrer es fonamenta en una antinòmia imaginació/realitat, mentre que el fantàstic modern ha abolit les fronteres entre el real i l'imaginari. D'altra banda, el pas del segle XIX al XX representa el canvi d'un fantàstic com a fenomen només de percepció a un fantàstic també -o, sobretot- com a fenomen del llenguatge. Erdal Jordan fa servir dos criteris genèrics -la presència/absència de la vacil·lació todoroviana i si el fenomen sobrenatural configurat és de percepció o de llenguatge- a l'hora de distingir el fantàstic tradicional del modern:

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 70, n. 100.



"Así, la dicotomía *fantástico tradicional/fantástico moderno* se basa en la presencia o ausencia textual de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos. Un texto fantástico moderno es aquél en el que no se da la vacilación como elemento textual, y viceversa respecto de lo fantástico tradicional. De ahí que, si bien toda la narrativa fantástica del XIX responde a este criterio y se categoriza como *tradicional*, no ocurre así con la contemporánea, en la cual encontramos textos que emplean la vacilación y que, por ello, pertenecerían a lo fantástico tradicional.

Otros conceptos que requieren clarificación respecto de su ubicación en la escala diacrónica son *fantástico de percepción* y *fantástico del lenguaje*. En tanto que todo lo fantástico tradicional es un fantástico de percepción, lo fantástico moderno -i.e., lo fantástico carente de vacilación- incluye las dos manifestaciones de lo fantástico: del lenguaje y de la percepción "<sup>81</sup>.

A partir d'aquesta distinció, l'estudi d'Erdal Jordan se centra en l'anàlisi del fantàstic com a fenomen del llenguatge, en el qual l'autora distingeix dues modalitats, segons el procediment utilitzat: "la *impertinència semàntica*, situada en el nivell sintagmàtic, y la *metalepsis* o la transgressió de los niveles narrativos"<sup>82</sup>. Una tercera modalitat -"lo *fantástico como producto del lenguaje*"- abasta la totalitat del text, però ha de fer servir un dels dos procediments característics de les dues primeres modalitats. En general, el fantàstic com a fenomen del llenguatge basa la construcció del sobrenatural en l'autonomia significativa del sistema lingüístic i en la consciència metaficcional, encara que, en tant que narrativa, no renuncia a la configuració de món mimètica. La paradoxa sorgida d'aquesta doble condició aboca a l'enunciació irònica com a procediment essencial per a posar de manifest el caràcter reflexiu del text. Si en la modalitat per "*impertinència*

---

<sup>81</sup> ERDAL JORDAN, M., *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, ps. 110-111.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 138.

*semántica*" "el texto generalmente no se revela como auto-consciente, y cuando sí lo hace, dicha auto-conciencia no es un elemento de la configuración de lo fantástico", per contra, en la modalitat per "*metalepsis*", "lo fantástico es captado como un producto de la auto-conciencia textual" i en la tercera de les modalitats - "*el fantástico como producto del lenguaje*"- , "la immediatez con que estos textos se erigen como realidad imaginaria, explicita su alto grado de conciencia ficcional"<sup>83</sup>.

Pel que fa a la captació de la realitat, Erdal Jordal distingeix els mecanismes característics de la literatura fantàstica del XIX del funcionament de la narrativa fantàstica moderna:

"[la narrativa fantàstica del XIX], en la cual es posible detectar una intención de modificar el concepto convencional de realidad. Dicha funcionalidad es percibida en el romanticismo como un medio para enriquecer la realidad por medio de la revelación de mundos desconocidos, en tanto que en la vertiente realista se perfila como una subversión a la rígida concepción de la realidad.

La narrativa fantástica moderna pretende relativizar la noción de realidad enfatizando el papel modelizador que cumple el lenguaje en su construcción. Es esta supeditación de la captación de la realidad a su articulación lingüística la que permite equipararla con lo fantástico, por cuanto ambas categorías se definen como productos del lenguaje"<sup>84</sup>.

### 2.13 Jean Fabre

De l'ambició estudi que aquest autor ha realitzat dins l'àmbit de la sociocrítica<sup>85</sup>, ens interessen, sobretot, dos aspectes: els conceptes estètics de

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>85</sup> FABRE, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París, 1992.

“real” i “sobrenatural” i la relació que estableixen entre ells, i la caracterització de l'anomenat “neofantàstic”.

En el terreny estètic, les nocions de “realisme” i de “real”, oposades al sobrenatural, cal entendre-les en termes de versemblança. El concepte de versemblança, però, és arbitrari i depèn de la lògica dominant en la nostra època; així, Fabre ens recorda els quatre nivells en què s'articula el sistema de l'escriptura concebuda com a mimesi:

"Le premier, que les théoriciens ont appelé le *Vérifiable*, constitue le plus proche de la réalité [...]. Bien entendu une telle authenticité n'est nullement nécessaire au bon fonctionnement du réel dans un roman. Il suffit que le fait ne heurte pas la *doxa* sociale pour qu'il soit accepté du lecteur: c'est le second niveau, celui du *vraisemblable commun*. [...] Le plausible suffit à la lecture. Mais si on passe au troisième plan, celui de la *vraisemblance du genre*, le réalisme devient plus élastique et arbitraire. Interviennent là d'autres habitudes qui tiennent aux lectures antérieures, à l'intertextualité, à des lois du genre. [...] Enfin, un quatrième niveau de vraisemblance justifie de façon plus spécifique encore les entorses aux règles de la perception et de la morale communes. [...] *Vraisemblance spécifique du texte même*"<sup>86</sup>.

D'altra banda, el sobrenatural no és un concepte culturalment compacte; les diferents categories o modalitats que inclou es corresponen amb cosmovisions també diferents i s'encarnen en discursos literaris específics. És per aquest motiu que J. Fabre considera que, per a plantejar la funció dels elements sobrenaturals en la literatura, cal fixar prèviament el sistema de relacions que la literatura estableix amb la lògica dominant en el seu context i amb la ideologia a la qual serveix de

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, ps. 64-65.

mediació. Les diferents relacions entre la *doxa* i l'escriptura permeten distingir quatre menes de sobrenatural:

"Premier Surnaturel auquel il faut faire place dans notre épistémè, ancrée dans le tuf judéo-chrétien: bien entendu ce qu'on a appelé "*merveilleux chrétien*". [aquests motius] entrent dans le domaine de la Foi comme événements extraordinaires mais non impossibles.

[...] la sphère du *Préternaturel*. Il s'agit, proche du Surnaturel orthodoxe sans doute, mais en déviance, voire en opposition, de tout un ensemble de croyances hétérodoxes, païennes ou superstitieuses. [...] Les motifs et thèmes qui illustrent ces croyances, fantômes, zombis, loup-garous, sirènes, satyres et naïades, fées diverses, bénéfiques ou maléfiques n'appartiennent pas à un surnaturel reçu, officialisé. [...] Ici la croyance fait place à la crédulité. Cette différence n'est pas négligeable. Toutefois, par rapport à celles que nous allons étudier maintenant, ces deux premières catégories de Surnaturel peuvent être rapprochées comme constituant le *Surnaturel proprement dit*, nettement orienté, tant du point de vue de la croyance que de la formalisation des motifs, vers des concrétisations culturelles traditionnelles. [...].

S'adaptant au nouveau savoir, ou plutôt le récupérant pour doubler la causalité magique traditionnelle d'une causalité empruntée à la modernité horizontale, le *Surnaturel para-scientifique* s'installe comme un genre mixte entre le rationnel et l'irrationnel, entre science véritable et magie. [...] Alors que la Science, en évoluant, fait apparaître des vides épistémologiques de plus en plus vertigineux, cette pseudo-science verticalisante, au contraire, rejoint la causalité magique pour expliquer les phénomènes inexplicables, mais à sa manière, bien sûr irrecevable. [...] La Nature dissout ainsi la Surnature. Retour au Moyen Age et même au-delà puisque le Surnaturel

n'est plus que de Naturel en sursis, en instance de réduction verticalisant, et finalement, comme on le voit, intellectuellement sécurisant.

Sur ce même paramètre épistémologique va se greffer, dans un ordre d'idée un peu différent, la *parapsychologie* et notamment le spiritisme. [...] Nous pourrions en conséquence considérer tout ce qui appartient aux sciences occultes comme participant au même *genre mixte* que le parapositivisme, fondé sur des extrapolations de la Chimie et de la Physique. [...] A partir de phénomènes en voie d'expérimentation [...] une conception moniste s'affirme, à l'intérieur de laquelle la sécurisation épistémologique est plus facile à réaliser que lorsque les Sciences exactes (Chimie, Physique) jouent à des extrapolations toujours plus difficiles à admettre, étant donné la résistance de l'esprit positif qui les fonde.

[...] le nouveau surnaturel [...] ressemblerait assez à l'évolution du Rire et de ses modes de production. Là où la satire joue sur l'institution, le préétabli, pour les mettre à distance, en inverser les valeurs et les déconstruire, le rire absurde s'attaque aux fondements non point du social ou de l'intégrité individuelle du caractère, mais à l'équilibre logique de l'esprit humain. Le scandale n'est plus dans la péjoration du supérieur, dans la déféstration des valeurs établies, mais dans la négation même de tout ce qui fait la noblesse de l'homme d'aujourd'hui: sa raison. [...] De la même manière et sans doute dans la foulée il y a une façon a-logique ou méta-logique de prendre le réel qui débouche sur une mise à mort de la logique référentielle. [...] Appartiennent à ce surnaturel les événements appelés parfois "insolites" parce que étrangers au Surnaturel répertorié et traditionnel. [...]

On passe d'un surnaturel autoréférentiel à un surnaturel a-référentiel"<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, ps. 66-71.

És a dir, en resum, tenim el sobrenatural judeocristià i el preternatural, els quals desemboquen generalment en formes culturals tradicionals i constitueixen el sobrenatural pròpiament dit; el sobrenatural paracientífic, basat en extrapolacions tant de les ciències empíriques com de les ciències ocultes, el qual substitueix la causalitat màgica per una pseudocausalitat científica sota la influència dels models epistemològics positivistes, amb la voluntat, idèntica a la del sobrenatural màgic, de construir una cosmovisió fonamentada en un ordre de seguretats, en el qual la relació de l'individu amb el món té sentit; aquest és el sobrenatural que exploten la literatura fantàstica vuitcentista i la ciència-ficció; i, per últim, el nou sobrenatural, característic del segle XX, el qual, a diferència de l'anterior, no descansa sobre una dialèctica real/imaginari, sinó que, en prendre d'una manera alògica o metalògica el real, condemna a mort definitivament la lògica referencial.

En relació a l'anomenat "neofantàstic", Fabre considera que, tal i com proposa un sector de la crítica, afirmar la vitalitat del gènere fantàstic en el segle XX basant-se en l'obra d'autors com Borges, Cortázar o Calvino respon a un plantejament erroni. Prendre per fantàstica una literatura només perquè utilitza els mecanismes de l'autoreferència i el virtuosisme tècnic o intel·lectual equival, en opinió de Fabre, a entendre com a fantàstica qualsevol ruptura de les normes estètiques realistes:

"l'étiquette "Fantastique" ne saurait être *collée qu'abusivement à n'importe quelle forme esthétique s'écartant du canon de la mimésis*. Sans doute la Littérature réaliste -le roman par exemple- peut-elle avoir encore des beaux jours devant elle. Mais la Littérature devient et deviendra sans doute de plus en plus auto-suffisante, pleinement fictionnelle, affranchie des normes référentielles et de la doxa. Sera-t-elle pour cela "fantastique"? Le Néo-Fantastique va-t-il donc recouvrir tout le champ du récit non réaliste [...] ? Certaines orientations critiques actuelles laissent craindre cette confusion.

Mais peut-on imaginer le Fantastique hors d'un effet fantasticant reposant sur le sentiment d'angoisse provoqué par le surgissement du Surnaturel quel qu'il soit? Cette simple définition de bon sens doit être rappelée une fois encore comme le garde-fou nécessaire à toute approche un peu rigoureuse de la question"<sup>88</sup>.

Si deixem de banda aquesta literatura, fortament intel·lectualitzada, que opta per un tractament metafísicolúdic de la realitat, en el segle XX el fantàstic només sobrevisseu en una literatura que melodramatitza el gènere, reproduint amb retocs o variants les estructures d'un fantàstic obvi del segle XIX.

#### **2.14 Una opció operativa per a l'anàlisi del sobrenatural en la literatura del segle XX**

Tal i com havíem avançat, la disparitat de criteris existent entre les diferents teories del fantàstic impedeix enfocar l'anàlisi d'obres concretes en relació al gènere sense, prèviament, prendre partit i explicitar l'opció teòrica des de la qual afirmem o neguem la pertinença d'una obra literària al fantàstic.

La primera conclusió que es desprèn del repàs que acabem de fer és que la sola presència d'elements sobrenaturals -criteri que acostuma a fonamentar l'adscripció al fantàstic des d'una perspectiva no professional, pròpia del lector ingenu- constitueix una condició necessària, però no suficient, per a establir la condició de fantàstic d'un text. Aquesta és la principal objecció que podem fer a les teories que no consideren oportuna la distinció entre el fantàstic i les altres modalitats literàries que incorporen el sobrenatural, com, per exemple, el “supergènere” defensat per Bonifazi.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 481.

Per als nostres interessos, l'anàlisi de la literatura caldersiana en relació a la literatura fantàstica, resulta evident, fins i tot des de la més elemental de les lectures, que les teories del fantàstic que basen la caracterització del gènere en la condició que aquest ha de provocar la por del lector no permeten l'adscripció de l'autor a la literatura fantàstica. En l'obra de Calders no hi ha ni el terror reclamat per Lovecraft, ni la por exigida per Caillois, ni l'estranyesa inquietant freudiana. Els motius propis del fantàstic assenyalats per Caillois o per Freud (aparicions d'esperits, animació de l'inanimat, repetició involuntària...) els podem retrobar en la producció caldersiana però, sense acomplir la condició imprescindible de l'efecte pertorbador, esdevé impossible prendre'ls com a garantia suficient per a situar aquestes obres dins la literatura fantàstica.

Una altra de les grans línies d'interpretació del fantàstic d'aplicació impossible a la literatura caldersiana és la que descansa sobre la dialèctica real/imaginari. Si el fantàstic és "una intrusió brutal del misteri dins el quadre de la vida real" (Castex) o la "irrupció de l'inadmissible al si de la inalterable legalitat quotidiana" (Caillois), la literatura de Pere Calders no és fantàstica perquè té com a punt de partida característic precisament l'abolició de fronteres entre real i irreal.

Si les teories del fantàstic de Castex, Caillois, Freud o Lovecraft apareixen com a inoperants de cara a explicar la producció caldersiana és, sens dubte, perquè renuncien a establir diferències entre la literatura del segle XIX (Romanticisme i Realisme) i la literatura del segle XX, entenent el gènere com una estructura immutable que es pot superposar a obres i autors d'estètiques i de cosmovisions ben allunyades, o fins i tot contradictòries entre elles. Com remarcava Jean Fabre, plantejar la identitat i la funció del sobrenatural en la literatura sense distingir prèviament el sistema de relacions que la literatura estableix amb la lògica dominant en el seu context i amb la ideologia a la qual serveix de mediació condueix inevitablement a conclusions confusionàries i inoperants. Cal acceptar que el sobrenatural no és un concepte culturalment compacte i que les diferents



categories o modalitats que inclou es corresponen amb cosmovisions diferents i s'encarnen en discursos literaris específics.

Todorov, el primer estudiós del fantàstic que va advertir l'error d'aquest plantejament, ja va assenyalar la indefugible necessitat de considerar el canvi en el concepte de “real” que s'havia operat en la transició del segle XIX al XX, un canvi que invalidava la interpretació de la literatura del sobrenatural posterior al 1900 en termes d'oposició real/irreal, des d'una òptica positivista. La mutació en el paradigma ideològic té conseqüències patents en la sintaxi narrativa, la qual passa de construir un procés “d'hesitació” a construir un procés “d'adaptació”. És a dir, en la literatura del noucents, si deixem de banda el producte de masses que reproduïx mecànicament els esquemes tradicionals, ha desaparegut com a tret distintiu la creació d'una atmosfera angoixant amb la introducció paulatina del sobrenatural en un marc d'acció plenament realista.

Les propostes d'Alazraki, Erdal Jordan i Fabre semblen, en principi, bastant més properes a la pràctica literària caldersiana. En tots tres casos, la caracterització de la literatura que utilitza elements sobrenaturals en el segle XX parteix de la constatació que aquesta literatura aporta una nova postulació de la realitat, contraposada a la imatge del món que prevalia en el fantàstic tradicional, amb la qual cosa l'aplicació de la versemblança realista deixa de tenir sentit perquè aquests textos han abandonat la lògica referencial; a més, l'èmfasi de les definicions també es posa en l'autoconsciència textual i en la funció modelitzadora del llenguatge en la construcció de la ficció. Com tindrem ocasió de comprovar en el següent capítol, la poètica caldersiana no representa una presa de posició antirealista -des del punt de vista d'una antinòmia realista/fantàstic-, sinó que més aviat s'ha d'entendre a partir d'una concepció més àmplia i complexa de la noció de “realitat”, amb la intenció de captar un ordre que escapa dels estrets límits de la lògica racional. I aquesta voluntat de captació d'una nova realitat es construeix amb i pel llenguatge, abandonant qualsevol temptació de reflex mimètic d'una realitat extratextual, ara ja

inconcebible com a entitat immanent i aprehensible de manera fidel i objectiva. Si Calders no és un autor realista, en el sentit positivista del terme, no és perquè incorpore elements sobrenaturals en la seua obra sinó perquè aquests elements sobrenaturals no vénen a qüestionar un ordre immutable, un ordre de seguretats basat en la confiança que ofereixen la ciència i la raó.

Ara bé, la coincidència entre la literatura de Calders que incorpora elements sobrenaturals i les línies bàsiques de les teories d'Alazraki i Erdal Jordan impliquen necessàriament que Calders fa una literatura neofantàstica o practica un fantàstic del llenguatge? És clar que, en aquests casos, hi ha una similitud de plantejaments que no es dona amb les altres teories del gènere, però tot i així cal tenir en compte un parell d'objeccions importants: la primera, de caràcter general, fa referència a les fronteres entre la literatura d'aquest fantàstic modern i la literatura contemporània en general. El mateix Alazraki reconeixia que la nova postulació de la realitat no és un tret particular del neofantàstic, sinó compartit per gran part de la literatura del segle XX. En aquest sentit, compartim l'advertència de Fabre, segons la qual podem acabar adjudicant l'etiqueta de neofantàstic a qualsevol forma literària que s'allunye de l'estricta mimesi. Si el neofantàstic serveix per a identificar obres tan personals i diferenciades entre elles com les de Cortázar, Borges, Calvino o Robbe-Grillet (que són els exemples adduits per Fabre), llavors tornem a trobar-nos amb un concepte teòric de criteris difusos, amb molt escassa capacitat explicativa. Això sense comptar amb el perill de reducció que representa emmascarar sota l'epígraf genèric unes obres que responen principalment al criteri d'originalitat.

La segona de les objeccions deriva de la necessitat d'explicar l'obra de Calders que fa servir elements sobrenaturals dins el corpus global de la producció de l'autor. Certament, hem de tenir en compte que no tota la literatura de Calders utilitza aquest recurs. Caldrà, doncs, resoldre els interrogants que aquesta situació planteja: podem dividir l'obra de Calders en dues o més parts, només una de les quals és neofantàstica? I ho podem fer atenent només a la presència/absència de

fets, personatges o esdeveniments fantàstics, sense considerar altres aspectes del relat que poden, per contra, demostrar un funcionament més homogeni del conjunt de la literatura caldersiana? Les respostes a aquestes preguntes requereixen una argumentació *in extenso* i les haurem de desenvolupar en profunditat en els capítols següents. El sol fet de considerar-les pertinents ja ens indica que hem de procedir amb prudència a l'hora d'atorgar etiquetes d'identificació. I, és clar, en qualsevol cas, queda per resoldre la funció i el sentit que els elements sobrenaturals aconsegueixen en l'obra de Pere Calders.

Pel que fa al realisme màgic bontempellià, ens trobem, en realitat, amb una filosofia de la creació artística i no amb una proposta estètica de gènere. Bontempelli defensa una cosmovisió d'època més que no pas una estètica d'escola; incideix, amb el seu discurs, en la nova formulació que, al seu entendre, ha de presidir la relació entre art i realitat. El mateix autor insisteix a subratllar que allò que ell ha batejat com a "realisme màgic" dona lloc, en la producció dels artistes i escriptors, a formes d'expressió diferenciades i originals. Parlar de "realisme màgic" en termes d'escola o moviment literari, doncs, només té sentit aplicat al grup reunit al voltant de la revista *900*, per la funció cohesionadora que la proposta bontempelliana exerceix, històricament, en la vertebració i definició del grup. En el cas del realisme màgic sud-americà, l'etiqueta facilita, justament per l'amplitud de designació que permet, la identificació per part de la crítica d'una narrativa que es valora i es distingeix, en bloc, respecte a la tradició europea. La vaguetat del terme facilita la inclusió, en un moment històric determinat i en un espai concret, d'autors l'obra dels quals presenta considerables diferències estètiques sota la més o menys comuna concepció de la realitat.

Així, doncs, situar Pere Calders en l'òrbita del realisme màgic resulta més problemàtic que útil. L'autor català no forma part ni del grup *novecentista* italià ni, per descomptat, del sud-americà que engloba García Márquez i companyia. Presentar-lo com a "realista màgic de collita pròpia" comporta el risc de situar-ne

la filiació en una tradició cultural aliena, en detriment de la pròpia, a la qual se li concediria, així, una importància probablement desmesurada en la formació de l'autor. Una altra cosa serà dilucidar, a partir de les innegables coincidències de cosmovisió d'època, si es pot rastrejar una influència directa de Bontempelli, compatible amb la d'altres autors catalans o estrangers, en la producció literària caldersiana.



### **III- LA POÈTICA CALDERSIANA**



### 3.1 Ciència i art com a alternatives epistemològiques

Segons Todorov, la literatura fantàstica expressa la mala consciència del positivisme del segle XIX, posa en qüestió, sense negar-la, la confiança de l'individu en un ordre del saber que basa la seua força en el potencial, que hom creu il·limitat, de la ciència i de la raó. El segle de les Llums havia generat un optimisme que els progressos de la filosofia i de la ciència al llarg del segle posterior semblaven confirmar, desterrant fora de les conviccions assumides tot fenomen no explicat per causes racionals i científiques. La raó i la ciència, doncs, s'erigien com a garantia d'un sistema de seguretats en què la relació entre l'individu i el món tenia sentit. El crèdit concedit a la raó i la ciència, però, fa fallida amb el trànsit del segle XIX al segle XX, provocant una profunda crisi en l'ordre de seguretats que havia fonamentat fins llavors el sentit de l'existència humana.

En gran mesura, l'aportació nietzscheana resultarà decisiva en la conformació d'aquesta línia de pensament i legitimarà una teoria del coneixement que prima l'aproximació de l'artista per sobre de la del científic. A *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*<sup>1</sup>, Nietzsche ens ofereix una versió ja molt madura de la seua filosofia del llenguatge. En aquest treball, l'autor alemany parteix de la base que el llenguatge no pot ésser un instrument de la veritat perquè la realitat és inaprehensible i les paraules resulten, per tant, expressions inadequades de les coses. Entre la realitat i el llenguatge es produeix un procés de doble metaforització que transforma l'estimulació nerviosa

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, F., "Sobre veritat i mentida en sentit extramoral", dins *Llibre de sentències*, a cura de J.B. LLINARES, Editorial 7 i Mig, València, 2001, ps. 135-149. Per al comentari d'aquest treball, he seguit l'excel·lent anàlisi de Joan B. LLINARES, "La filosofia del llenguatge en Nietzsche", dins DDAA,



en imatge i aquesta en paraula. Si la capacitat primordial de la fantasia humana és capaç de construir metàfores intuïtives originals, el pas d'un estadi de natura a l'organització social va representar, necessàriament, la congelació d'aquestes metàfores, convertides en conceptes mitjançant l'ús col·lectiu:

"Què és, doncs, la veritat? Un exèrcit mòbil de metàfores, metonímies, antropomorfismes; en poques paraules, una suma de relacions humanes que han estat augmentades, transferides, adornades poèticament i retòricament, i que després d'un ús de molt de temps a un poble li semblen fixes, canòniques i obligatòries: les veritats són il·lusions de les quals hom ha oblidat que ho són, metàfores que han esdevingut desgastades i sense força sensible, monedes que han perdut la imatge i que ara ja no considerem com a monedes sinó com a metall"<sup>2</sup>.

El llenguatge conceptual s'erigeix en tret distintiu fonamental dels humans en tant que éssers socials i ens ha permès convertir-nos en constructors del "gran edifici dels conceptes", dins del qual cal situar les disciplines científiques. Ara bé, com ha explicat Joan B. Llinares, per a Nietzsche, l'impuls cap a la veritat "es una pulsión impuesta y forzada, doblemente derivada, puesto que lo primordial en los humanos es otro impulso más decisivo y radical, la pulsión que hace metaforizar y que produce metáforas"<sup>3</sup>, impuls que, per a Nietzsche, constitueix un tret identitari essencial de

---

*Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*, Sociedad Castellano-leonesa de Filosofía, Salamanca, 1996, ps. 237-258.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, F., *ibid.*, p. 140.

<sup>3</sup> LLINARES, J.B., *op. cit.*, p. 255.

l'home. És en aquest sentit que cal entendre el que Llinares ha definit com "la radical defensa de l'art i de l'alliberament poètic" continguda en la proposta nietzscheana. En paraules del mateix Nietzsche:

"Aquest impuls vers la formació de metàfores, aquest impuls fonamental de l'ésser humà que no es pot deixar de banda en cap moment perquè amb això es deixaria de banda l'ésser humà mateix, no està, en veritat, vençut, a penes si es troba contingut pel fet que a partir dels seus vaporosos productes, els conceptes, es construeix un nou món, rígid i regular, com una fortalesa per a ell. Mira de trobar per a la seua activitat un nou àmbit i un altre llit de riu, i ho troba en el mite i, en general, en l'art. Sense parar desordena les rúbriques i cel·les dels conceptes perquè hi introdueix noves transferències, metàfores, metonímies; sense parar mostra les ganes de configurar el món existent de l'ésser humà despert d'una manera tan acolorida, irregular, inconsequent, incoherent, tan plena d'atractius i eternament nova com ho és el món dels somnis"<sup>4</sup>.

I, encara:

"Aquest monstruós bastiment i edifici amb bigues dels conceptes, subjectant-se al qual l'ésser humà indigent se salva durant tota la vida, per a l'intel·lecte alliberat només és un entaulat i una joguina per a les seues obres d'art més atrevides: i quan ho trosseja, quan ho llança sense ordre ni concert, quan irònicament ho compon de bell nou, ajuntant-hi el més heterogeni i separant-ne

el més afí, aleshores revela que no li calen aquells remeis d'urgència de la pobresa, i que ara no el dirigeixen els conceptes sinó les intuïcions"<sup>5</sup>.

La captació poètica de la realitat representa, doncs, "una liberación de la creencia en la ilusoria verdad de lo socialmente establecido, ese baluarte de lo lingüístico-científicamente solidificado"<sup>6</sup>.

Jaime Alazraki s'interessa pel tema del descrèdit de la ciència com a interpretació infal·lible de la realitat amb el propòsit de fonamentar la seua poètica del neofantàstic:

"Las ciencias -el bastión más poderoso de la fe en la omnipotencia de la razón- reconocen hoy no solamente que lo real y lo racional no són idénticos, como quería Hegel, sino que entre ambos media un abismo insalvable. Einstein -verdadero símbolo de los logros alcanzados por las ciencias en lo que va de siglo- reconoció, paradójicamente, que la ciencia es "una creación del espíritu humano por medio de ideas y conceptos inventados libremente""<sup>7</sup>.

El discurs científic, doncs, se situa en el mateix nivell de l'art, com a construcció imaginària, amb la diferència, però, que l'art, mitjançant la intuïció, s'adreça a una realitat més complexa, mentre que la ciència, amb l'intel·lecte com a instrument, només té accés a la realitat exterior<sup>8</sup>. Julio Cortázar qui, a la seua obra de creació, suma una

---

<sup>4</sup> NIETZSCHE, F., *op. cit.*, ps. 146-147.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>6</sup> LLINARES, J.B., *op. cit.*, p. 257.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 48.

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, p. 50-54.

important producció crítica i teòrica, considera la realitat ontològicament poètica i la literatura, doncs, com el mitjà idoni per a aprehendre-la:

"Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella"<sup>9</sup>.

Calders manifesta, ja en els seus primers escrits dels anys trenta, una plena convicció sobre la diferència que, pel que fa a la manera de mirar, separa el model epistemològic del científic del de l'artista. A "Del color", un dels articles publicats al *Diari Mercantil*<sup>10</sup> un joveníssim Calders presenta la troballa científica com "un invent, no un descobriment", que podem acceptar o rebutjar i triar-ne una altra de "més simpàtica". Hi denuncia el caràcter d'hipòtesi plausible d'interpretació de la realitat que té l'activitat científica, malgrat les pretensions de demostració categòrica de la veritat. La ciència tracta de "mirar" les coses tal com són -és a dir, parteix de la base que les coses *són* d'una manera objectiva-, i no tal com les veiem. La teoria del color de Newton és, per a Calders, una explicació:

---

<sup>9</sup> CORTÁZAR, J., "Para una poética", dins *Obra crítica* /2, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 269.

<sup>10</sup> CALDERS, P., "Del color", *Diari Mercantil*, 14-VI-1933, p. 5.

"més literària que científica, i seria molt difícil demostrar-la d'una manera evident. És un assaig de tractar de "mirar" les coses tal com són, i no tal com les veiem"<sup>11</sup>

A l'artista, en canvi, "li interessa veure bé les coses tal com les veu". Així doncs, com a teoria del color, l'artista preferirà el sonet de les vocals de Rimbaud a totes les aportacions de la física; tractant-se, igualment, d'una construcció que dota de sentit la realitat, el poema té al seu favor la bellesa i, sobretot, la garantia de no quedar arraconat i inservible per les aportacions posteriors:

"L'artista es desencisa sovint si no troba demostracions categòriques en la ciència. És tan àrida per ell, s'aparta tant del seu temperament, que no pot admetre que dubti. I es queda amb els poetes visionaris, que troben coses com els homes de ciència, però amb més gràcia, amb més lleugeresa, amb més eternitat. Com el sonet de Rimbaud, aplomat: A, negre, E, blanc, I, vermell, O, blau, U, verd"<sup>12</sup>.

La denúncia de les limitacions de la ciència com a mitjà de coneixement i l'aposta per l'art com a alternativa epistemològica ocupen un espai significatiu en l'obra de Pere Calders, com una convicció sostinguda al llarg del temps i d'aparició recurrent. A *Ronda naval sota la boira*, l'antinòmia ciència/art centra una part significativa del

---

<sup>11</sup> El narrador i un dels personatges de "Pista fantasmal" (EPA) comparteixen aquesta mateixa opinió, amb una afinitat que abasta, a més de la física, àmbits del pensament tan diversos com les formes de govern o la profilaxi matrimonial: "Coincidirem, altrament, a considerar suspectes la quasi totalitat de les teories de Newton (i d'una manera particular les referents a la fisiologia del color)" (p. 76).

discurs ideològic del narrador i es converteix en un dels fonaments en què descansa la poètica caldersiana, la qual té en la novel·la la seua exposició programàtica més completa. La ciència no té una explicació per a l'estrany corrent circular en què ha quedat atrapat el Panoràmic; així ho posa de manifest el mestre de rumb quan la compara a una "múndia":

"-Però, i la ciència? No explica aquest fenomen? No ha formulat mesures per guardar-se'n?

-La ciència! Bona múndia sigui! -respongué l'oficial, que al marge de la seva professió era un home primari." (p. 70).

En l'"Addenda al capítol II", el narrador explica el significat del terme "múndia", "difícilment localitzable en els diccionaris usuals" (p. 73):

"La múndia era, segons explica el més important dels nostres folkloristes, un irrisori giny òptic destinat a contemplar figuracions del món a través d'un vidre acolorit." (p. 73).

El narrador valora positivament l'opinió de l'oficial de rumb, la qual, sota l'aparent exabrupte, amaga una manera d'entendre el món que ha comprès la inutilitat de buscar solucions a la realitat en les "figuracions del món" amb què la ciència tracta, vanament, d'explicar-la: "Així, el paral·lel establert pel mestre de rumb entre la ciència i la múndia té intenció i convida a meditar". (ps. 73-74). La desconfiança en el

---

<sup>12</sup> CALDERS, P., "Del color".

coneixement científic com a via d'aprehensió de la realitat queda fatalment reblada pel poder de la comparació amb "un irrisori giny òptic", de vidre acolorit, una lliçó d'humilitat davant les pretensions desmesurades d'un progrés científic que sembla avançar a velocitat ultrasònica.

La vanitat científica d'interpretar la naturalesa en tota la seua complexitat o, pitjor encara, de negar la veritat dels fenòmens naturals que no s'ajusten a les explicacions bastides per la ciència, -com la dels tècnics que discuteixen, a pesar del testimoni dels protagonistes, el corrent marí circular<sup>13</sup>-, queda substituïda, en la proposta del narrador caldersià, per la profunditat del saber intuïtiu que va més enllà de la constatació objectiva:

"El simple gust de discutir no treu valor a l'alta condició de creure per damunt de les percepcions tangibles, i, sempre que els savis basteixen laboriosament una muralla, la fa la salta amb un vol ample i lleuger.

El mar és com és, un gran amic enigmàtic de caràcter desigual. Moltes de les seves coses, no és necessari entendre-les". (p. 80).

Els personatges del jove Arinsal i del senyor Ferri encarnen aquesta doble opció d'actitud a l'hora d'enfrontar-se al món; en paraules del narrador, "representaven, ells dos, l'oposició entre el saber i el pressentir" (p. 83). L'antipatia i la simpatia que desperten, respectivament, Arinsal i el senyor Ferri depèn de la desconfiança/confiança que són capaços de produir amb les corresponents maneres de veure la

---

<sup>13</sup> També el metge de "Mirades profundes" (DTM) considera "acadèmicament impossible" (p. 41) la mort d'un dels seus pacients a pesar de les evidències en contra.

realitat; el primer, prototip d'un coneixement científic que es creu capaç de respondre, sense vacil·lacions, qualsevol interrogant que pugui plantejar una realitat que concep des d'una perspectiva positivista:

"Era instructiu d'observar els seus esforços per ofegar la simpatia de què estava dotat amb un aire doctoral que irritava. I el que produïa més enuig era el fet que sempre estigués exactament informat, que totes les seves afirmacions poguessin ésser confirmades amb l'enciclopèdia a les mans. Sembava destinat a destruir la seguretat que proporciona el fet de comptar en tota ocasió amb un marge de dubte, de poder desconfiar sempre (encara que només sigui una mica) de totes les lliçons rotundes i categòriques." (p. 83).

El senyor Ferri, per contra, representa el cas contrari, amb una visió del món que menyspreja les dades objectives en favor d'una perspectiva oberta a contemplar la dimensió de l'existència humana en què tenen cabuda els misteris i els somnis:

"el senyor Ferri, cap de les afirmacions del qual no es podia comprovar, i que, essent naturalment antipàtic, acabava per fer oblidar aquesta condició amb el seu do d'obrir petites finestres per on s'orejava l'ànim." (p. 83)

El narrador caldersià, però, no pretén defensar, amb aquesta oposició, l'imperi absolut d'un ordre irracional del món, cridat a substituir l'ordenament lògic de la realitat; el que reclama és la necessitat d'obrir la visió a les dimensions de l'experiència que no troben respostes satisfactòries en les disciplines científiques, per tal d'assolir



una perspectiva molt més ajustada a la mesura humana. El narrador així ho manifesta quan presenta l'explicació següent amb la voluntat de fer entendre la posició que exemplifica el senyor Ferri:

"ara que tendim a lligar-ho tot dogmàticament, a travar les coses i a establir un ordre inflexible, quan un gran matemàtic ens diu que dos i dos segons com no fan quatre, ens lliurem agraïts al fantasieig. I això té lloc sense cinisme, sense obeir a una voluntat negativament desintegradora. El fet que ens plagui de tenir una casa, amb sostre i parets i portes que tanquin, no vol dir que renunciem al dret de sortir a passejar". (p. 83).

Aquesta és la lliçó que encara no ha après el jove Arinsal, aferrat a una mena de veritats absolutes, sense escletxes, la creença en les quals no serà capaç de qüestionar ni tan sols l'experiència evident<sup>14</sup>:

"L'estudiant, amb un llibre tècnic profusament il·lustrat, explicava a tothom que la llarga durada del banc de boira i del corrent circular eren "científicament indemostrables", de manera que amb una seriosa voluntat i un rigor matemàtic convenient la nostra situació no s'hauria allargat més enllà de tres o quatre dies". (ps. 86-87).

---

<sup>14</sup> Josep M. Balaguer ha explicat per quin motiu Arinsal ha d'ésser necessàriament jove: "Arinsal ha de ser un adolescent, aquest estadi de l'espècie, un invent modern. Abans que les darreres tendències psicopedagògiques i paternals postmodernes la reinventessin i convertissin en una fase de pura idiotització de l'espècie, havia representat la de les fes absurdes, la de la pedanteria del coneixement humà que encara no s'ha enfrontat als propis límits i als que la realitat imposa" ("Calders i l'autor déu", dins

El predicador, representant teòric del domini de les veritats espirituals, regit per una fe que no es basa en la demostració sinó en la convicció, exemplifica una altra mena de visió monolítica, sustentada en un altre tipus d'ordre, però igualment superposada a l'experiència humana amb la intenció no d'entendre-la sinó d'ajustar-la-hi. Per això, només en apariència resulta sorprenent que el predicador faci costat al jove Arinsal i no admeti "cap situació que s'allunyés de la realitat sabuda i acceptada". (p. 87).

"La ratlla i el desig" (CVO) exposa un cas que demostra les dificultats de l'individu per a conciliar un ordre del món regit pels principis de la ciència amb una veritat que done cabuda a allò que resulta inexplicable des d'aquest ordre però que també forma part de l'experiència humana. El protagonista del conte, agrimensor de professió, és sensible als valors de la poesia:

"A mi, la vista de la naturalesa i, en particular, els paisatges de muntanya m'encomanen una barreja de lirisme i d'inquietuds agràries, i al costat d'imatges que em semblen molt belles em vénen idees de grans repartiments de terres." (p. 110).

Un dia, un accident mata el cavall que li serveix de mitjà de transport i l'obliga a fer la resta del trajecte a peu, amb el retard que això suposa. La fugaç visió de la caiguda d'una estrella li provoca la formulació d'un desig per "la reminiscència

---

PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, p. 348).

supersticiosa"; s'ho pren com un joc, com un fingiment que "potser distrauria la meua inquietud". El problema apareix en trobar-se la casa just en el punt desitjat, a molts quilòmetres de distància del seu emplaçament habitual. Algú que té, per ofici, "l'habitud de mesurar la terra" sap que la nova localització de la casa no respon a cap "engany dels sentits". La situació el desorienta perquè desmunta la perfecta cartografia del seu món:

"m'era impossible distreure'm menjant de gust i, després, anar a dormir i reprendre la cavil·lació l'endemà. Perquè, si la realitat de la meua vida era allí, ¿quina ficció hi havia tan forta al capdavant dels vuit quilòmetres? I a la inversa: si allà baix hi havia la veritat i el bon curs de les coses, què representava el miratge?" (p. 114).

Per aquest motiu, el personatge vaga a la recerca d'algú que pugui donar-li una explicació satisfactòria que li permeti prendre una opció i reprendre la vida interrompuda per l'incident. La resposta d'un vell que viatja en el mateix compartiment de tren sembla resoldre el conflicte:

"Els joves viviu en una mena de plat de poc fons i tot va bé perquè us hi ofegueu. Això que us sembla tan extraordinari ha passat milers i milers de vegades i cadascú adopta la solució que va més d'acord amb el seu temperament, com en totes les coses. Un poeta acceptaria allò demanat i obtingut de l'estrella, i la casa a mig camí hauria estat casa seva, amb eliminació de tota altra. Un home de preparació científica, per exemple, sigui el que sigui allò que es presenta

mentre camina, troba la seva casa allà on sap que ha d'ésser, al capdavall dels quilòmetres que calguin. D'acord amb aquestes reflexions, podeu multiplicar exemples i triar..." (p. 117).

El personatge, però, després de l'eufòria inicial amb què ha escoltat les paraules de l'ancià, es trobarà novament perdut, atrapat per nous dubtes: "Perquè, fins a quin punt em sentia poeta o agrimensor? O bé, ¿quina altra cosa podia ésser en el fons, que em pogués assegurar una tria afortunada?" (p. 117). El dilema irressoluble del protagonista es trasllada al lector perquè, com ha assenyalat Jordi Castellanos, es tracta de "fer-li veure la seva inherent i ineludible condició d'agrimensor i la seva, molt menys explícitament inherent i ineludible, condició de poeta. Encara més, de demostrar-li l'estreta simbiosi entre una i altra condició"<sup>15</sup>.

En paraules de Joan Melcion, la reflexió del vell posa en evidència que "la realitat és allò que correspon a un codi d'interpretació", diferent en el cas del poeta i en el del científic; l'interrogant final, així, el que deixa sense resoldre és precisament "què s'entén per realitat"<sup>16</sup>.

El valor permanent de l'art, enfront de l'efímera condició de les conquestes de la ciència, ja defensada en l'article de joventut del *Diari mercantil* citat adés, reapareix a *Ronda naval sota la boira* -com ho farà, encara, en altres textos- en un dels capítols annexos a la narració de l'aventura del Panoràmic, on el narrador incorpora

---

<sup>15</sup> CASTELLANOS, J., "Presentació de Pere Calders", dins *Pere Calders. Doctor Honoris Causa*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1992, p. 12.

<sup>16</sup> MELCION, J., "Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció", *Catalan Review*, vol. X, núm. 1-2, 1996, p. 243.

informacions addicionals de tota mena, explicacions secundàries i valoracions ideològiques:

"la ciència (sobretot enfront de l'art) és molt sovint provisional. Volem dir que l'art, quan arriba a conclusions d'incorporació de valors, és gairebé sempre definitiu, i la ciència, en el mateix cas, és gairebé sempre transitòria. Per exemple: les millors locomotores de principis del segle XIX avui ens provoquen la rialla, ni que sigui melangiosament, i tenim la sensació exacta que ja no ens servirien. En canvi, la bona poesia contemporània d'aquells locomòbils encara ens és útil i continuarà servint si els científics permeten a l'home llarga vida." (p. 78).

El judici torna a aparèixer a "La nota única" (TSA), en idèntics termes: "Algú ja va afirmar, fa molt de temps, que enfront de l'art la ciència sempre és provisional". (p. 101).

Encara a *Ronda naval sota la boira*, el narrador reprèn la idea, ja exposada a l'article del *Diari mercantil*, de l'arbitrarietat de les formulacions científiques, una arbitrarietat que deixa sense sentit la seua demostració a través de la verificació empírica i les situa en el nivell de les "lliures creacions de l'esperit humà". El narrador es val, en aquest cas, com a font d'autoritat, del testimoni del matemàtic Henri Poincaré, introduït en citació directa, amb la preceptiva referència bibliogràfica en nota a peu de pàgina:

"segons Henri Poincaré, "les proposicions generals de la ciència, com el teorema prop de la suma dels angles d'un triangle, la llei d'inèrcia en mecànica, la llei de la

conservació de l'energia, etc., no són exposicions de realitat, sinó arbitràries estipulacions respecte a com determinades paraules, tals com *línia recta*, *força*, *energia*, han d'ésser utilitzades en les proposicions de geometria, mecànica i física. Per tant, no es pot dir si qualsevol d'aquestes proposicions és veritable o falsa; són lliures creacions de l'esperit humà, i un hom pot preguntar-se únicament si aquestes especulacions o convencionalismes han estat útils o no". Nosaltres anem encara més lluny que Henri Poincaré, sense ànims d'atacar-lo. Afirmem que els conceptes d'utilitat o inutilitat de les coses són també convencionals i subjectes als volubles canvis de la moda." (p. 118).

És per això que, fet i fet, tant se val que el corrent circular en què navega el Panoràmic siga "una invenció novel·lesca" o que hom pugui justificar-lo científicament : "La transcripció de les lleis i de les equacions necessàries per a demostrar la veritat continguda a les pàgines precedents faria tan pesada la lectura d'aquest llibre que la convicció, un cop obtinguda, no serviria de res." (p. 108).

La confiança plena en el desenvolupament de la ciència com a resposta als problemes de la humanitat és substituïda, en la cosmovisió caldersiana, per la confirmació de les seues limitacions. L'individu, ara, recela dels aparents beneficis que n'obté, com el protagonista d'"Accident de treball" (TSA), el qual exclama "mai no he dubtat tant com aleshores dels avantatges de la ciència", recordant l'ocasió en què un venedor de forats a domicili va ser xuclat per un dels productes que promocionava. Els errors d'algunes prediccions, així com els fenòmens que resten sense explicació demostren les carències de la ciència; l'anunci de la fi del món, a "Assaig general" (TSA), resulta "una planxa dels especialistes" (p. 31) i fa que el personatge cloncloga

amb la valoració: "desenganyem-nos, encara som a les beceroles" (p. 31). Idèntica opinió és sostinguda pel venedor de miralls màgics, a "El miracle de l'ànima" (UEAJ), el qual afegeix, però, que la ciència és la primera a reconèixer les pròpies limitacions: "Pensi que la ciència, en molts aspectes, es troba a les beceroles. Ella mateixa ho reconeix amb una humilitat que l'honora" (p. 149). També el científic de "El cactus" (TSA) comparteix la idea segons la qual resulten vanes les pretensions d'arribar a establir certeses absolutes: "És com tot: sempre que es troba una veritat, no és tota la veritat" (p. 111).

Allà on la ciència no troba solucions, un altre enfocament pot oferir respostes als problemes plantejats. Ho podem observar, per exemple, a "El barret fort" (HD): el metge acaba declarant que el cas del barret soldat al cap escapa de la seua competència, després de fracassar en l'intent d'extraure'l amb els mitjans que la ciència posa al seu abast; el capellà, per la seua banda, tampoc no és capaç d'alliberar el cap del barret que l'empresona, però, en canvi, sap oferir-ne una explicació que equival a una solució alternativa al problema:

"-Sóc jo, el del barret. Ja he vist un capellà...

-Ah! I li ha tret el barret?

-No. Ha estat impossible. Però m'ha explicat unes coses tan boniques! Diu que sóc, probablement, un ben cofat, un escollit per la providència. M'ha fet present (jo no ho sabia o no me'n recordava) que cofat és sinònim de cofoi, i com que cofoi vol dir satisfet i envanit alhora, aquest és l'únic perill que em calia vèncer per a no caure en el pecat. Una constatació que m'ha deixat ben tranquil, perquè

amb el barret que m'ha correspost (vostè ja el coneix) no hi ha pas per a presumir enlloc." (p. 258).

Una solució, doncs, bastida només amb paraules, una explicació que atorga sentit a allò que no en tenia. La literatura com una via d'interpretació del món més efectiva que la que ofereix la ciència. La proposta queda encara més clara a "El planeta In" (TSA): la ciència està desconcertada, no és capaç de donar compte d'una descoberta que depassa la frontera dels coneixements dels experts; l'astronauta que ha participat en la missió, el tinent Farragut, atribueix a les mancances del llenguatge al seu abast la impossibilitat de referir la nova troballa:

"Tot el nostre llenguatge parteix d'unes referències que ens són pròximes. Cada mot, cada concepte, ha estat creat per definir coses que coneixem o que intuïm *en i des* de nosaltres mateixos. Afirmo solemnement que no tenim paraules per a explicar el que he vist. Hauríem de crear un idioma nou i procurar-nos noves i fabuloses idees." (p. 58).

En aquesta línia de plantejament, el tinent Farragut aporta l'única eixida per a superar, en el futur, els enigmes d'aquesta mena, sense resposta científica:

"-Proposo la creació d'un Cos de Poetes de l'Armada, amb el càrrec de capità en amunt. Si mai em torneu a engegar, agrairé molt que, a més de les rates de laboratori, dels simis i els robots em doneu la companyia d'un inventor de paraules. No em sentiré tan sol a la tornada..." (p. 60).



El senador Calder, "que era home d'algunes lectures", troba encertada la proposta. La literatura consisteix, en definitiva, com assenyala Calders, a "buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió"<sup>17</sup>. La literatura s'erigeix, doncs, en alternativa epistemològica al coneixement científic, ja que, si en ambdós casos, l'operació consisteix a fornir una explicació del món mitjançant el llenguatge propi, la literatura opera amb uns mecanismes de creació lingüística autònoms, que funcionen, per ells mateixos, com una creació de realitat.

En el llenguatge caldersià, l'oposició existent entre una cosmovisió fonamentada en els valors materials, amb la ciència com a nucli central, i una altra que reivindica una major profunditat del camp de visió ve expressada, de manera recurrent, per l'ús que s'hi fa de la locució lexicalitzada "tocar de peus a terra", la qual arriba a convertir-se en un autèntic leitmotiv en l'obra de l'autor, amb una càrrega de significació evocadora d'un dels principis bàsics que sustenten la filosofia vital caldersiana. En el conte "Un trauc a l'infinit" (IS), l'oposició s'estableix entre el personatge de l'Enric Comajustans, doctor en Ciències matemàtiques i en Física, que és "un dels millors tocadors de peus a terra del país" (p. 236), i els altres amics, entre els quals es compta el narrador, que "apel·larem al sentit d'humanitat, i exigim una màniga més ampla per al somni" (p. 236). Mentre el científic es manté, com a coneixedor de la matèria, escèptic davant la maqueta de la quarta dimensió, el narrador, que confessa la seua ignorància, adopta una actitud receptiva: "les coses que no entenc em desperten una viva simpatia i un obscur instint de militància. Sóc, mal m'està dir-ho, un fanàtic del misteri" (p. 237). Una

oposició semblant, pel que fa a la manera d'entendre el món, mantenen el senyor ric de "El principi de la saviesa" (CVO), el qual creu que cal viure en "una casa on no pogués ocórrer res d'extraordinari" (p. 123), i la seua veïna, "tocada de la mania de llegir i escriure" (p. 124).

En un article de 1988, Calders definia la seua afiliació a la causa del progrés al·ludint, entre altres, a la seua passió per "les novetats impregnades d'aventura, el no tocar de peus a terra (sense perdre totalment el cap)"<sup>18</sup>. L'entusiasme de Calders pels avenços de la tecnologia ha quedat reflectits en diversos articles i entrevistes. A "Caducitat planificada", per exemple, confessava: "En aquestes altures de la meua vida temo que ja he fet tard per a corregir-me i continuaré esvalotant-me davant els anuncis de fabuloses troballes tecnològiques"<sup>19</sup>. Calders no es posiciona, doncs, en absolut, en la barricada defensiva de l'intel·lectual aferrat als valors exclusius de la cultura humanística, temerós de la competència representada per l'espai que va ocupant la cultura científica. La desconfiança de Calders naix, no de les aportacions de la ciència i de la tècnica, que són positives en elles mateixes, sinó de la gestió que els humans hem fet d'aquests descobriments. En una entrevista feta per Julià Guillamon, l'autor responia en termes ben clarificadors les preguntes a l'entorn de la falibilitat del progrés i l'ús aplicat als descobriments tècnics:

"El progrés m'atrau molt i m'interessa, però en desconfio, o millor dit, no hi confio del tot. Cada avantatge del progrés comporta una sèrie d'inconvenients".

---

<sup>17</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes, II", *Serra d'Or* VIII, núm. 8, agost 1966, p. 29.

<sup>18</sup> CALDERS, P., "Les cartes de navegar", *Avui*, 28-II-1988. Reproduït a P. CALDERS, *Mesures, alarmes i prodigis* (X. Luna, ed.), Edicions 62, Barcelona, 1994, ps. 64-65.

"Sí, em fa una certa angoixa l'assimilació que pugui fer l'home de les troballes científiques. Que se sàpiga assimilar per a bé. L'experiència que anem passant no és, en aquest sentit, massa favorable. Cada progrés tècnic es paga amb dolor. Quan parlem de la desintegració de l'àtom i totes les possibilitats que ofereix el fet que es pugui arribar a dominar, hem de comptar que, de moment es fa servir sobretot com a element de destrucció. Això és molt desmoralitzador"<sup>20</sup>.

És per això que en l'obra caldersiana, tant en els articles com en la literatura de ficció, trobem constantment la qüestió de les relacions de l'home amb la ciència i la tècnica enfocada des de la perspectiva de l'amenaça per a la pròpia espècie i el perill de deshumanització que representen, no els avanços científics, sinó la pròpia condició humana o, millor dit, un ordre del món que, com sempre, continua sacrificant el benestar col·lectiu en favor d'un poder social, polític i econòmic que, teòricament, actua en benefici de la humanitat. A l'article "Vacunació general", Calders afirmava: "La ciència i la tècnica avancen a grans gambades, a pas de gànguil, i ens esbossen un futur que ens empaita en comptes d'esperar-nos plàcidament"<sup>21</sup>. Aquesta sensació d'hostilitat generada per un desenvolupament científic i tecnològic convertit en enemic de la mateixa humanitat que l'ha fet possible apareix, en la seua versió més extrema, al conte "L'espiral" (CD), l'inici del qual presenta en clau irònica la perversió dels, en principi, nobles ideals que nodreixen el progrés:

---

<sup>19</sup> CALDERS, P., "Caducitat planificada", *Canigó*, 12-III-1983. Reproduït a CALDERS, P., *El desordre públic*, Empúries, Barcelona, 1985, ps. 182-184.

<sup>20</sup> GUILLAMON, J., "Pere Calders, entre la realitat i la màgia", *Avui del Diumenge*, 1-IX-1985, ps. 4 i 5.

<sup>21</sup> CALDERS, P., "Vacunació general", *Canigó*, 30-V-1981. Reproduït a CALDERS, P., *El desordre públic*, ps. 101-103.

"Un procés de síntesi laboriós i pacient va portar la civilització occidental a la màxima esplendor: prement un botó, es podia destruir totalment la Terra, en el lloc de la qual quedaria una nebulosa el·líptica. No era gratuït afirmar que la desintegració afectaria també el planeta més pròxim a nosaltres, que veuria probablement oscada la seva silueta sideral. Això es considerava, no caldria dir-ho, de més a més, com un resultat sentimental destinat a fer més suportable el cost fabulós de l'operació.

El doctor Robins, el savi que havia contribuït més que cap altre al triomf de l'esperit sobre la matèria, va dir en un sopar d'homenatge "que la ciència ens havia donat la força. Calia, aleshores, servir-se'n d'una manera intel·ligent." El misteri d'aquestes paraules predisposà a favor els assistents, que aplaudiren mentre pensaven, amb una certa aprensió, si no es farien pesats invocant tan sovint la intel·ligència sense ajudar-se'n" (p. 111).

Tot es fa en nom de "les essències doctrinals més íntimament lligades amb el progrés i la civilització", però el planeta desapareix víctima del sistema perfecte bastit per a preservar-lo. El final del conte subratlla l'ordre i la previsió, ben civilitzats, de la destrucció de la Terra organitzada científicament:

"Des de Venus, grups d'especialistes amb aparells observaren perplexos com la humanitat es retirava amb el mínim de soroll i gairebé sense fum, amb una condícia i un sentit de la geometria que contrastava amb altres civilitzacions que, per a desaparèixer, havien hagut d'espernegar i vociferar" (p. 124).

"L'espíral" podria perfectament servir d'il·lustració a la faula amb què Nietzsche inicia *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, una vertadera lliçó d'humilitat enfront de les desmesurades pretensions de l'intel·lecte humà:

"En algun racó perdut del titil·lant univers escampat en innumerables sistemes solars, hi hagué una vegada un astre on animals llestos inventaren el coneixement. Aquell va ser el minut més arrogant i més fallaç de la "història universal": però certament va ser només un minut. Després d'unes poques alenades de la natura, l'astre es glaça i els llestos animals hagueren de morir"<sup>22</sup>.

El progrés científic i tecnològic no ha aportat la felicitat somniada en el període inicial d'eufòria. En un altre dels seus articles, "Adéu a les armes?"<sup>23</sup>, Calders parla de la lliçó moral continguda a la faula de "l'home devorat per la pròpia obra", de la perplexitat generada per les pèrdues constatables que segueixen l'exaltació general que suscita cada conquesta de la tècnica. Aquest mateix plantejament el retrobem a diferents contes: "La "Nemours 88"" (CD), "La rebel·lió de les coses" (IS), "Zero a Malthus" (IS), "Amb l'ajut de la informàtica" (DTAM), "Sabotatge cibernètic" (HD). El protagonista de "La "Nemours 88"" creu merèixer un augment de sou, però el dictamen "científic" de la computadora l'abocarà a fer hores extres a preu reduït; un cas semblant ocorre amb la plantilla d'"Amb l'ajut de la informàtica", satisfets d'haver-se d'estrenyar el cinturó després que els informes dels tècnics demostren que

---

<sup>22</sup> NIETZSCHE, F., *op. cit.*, p. 135.

l'empresa és deficitària des de la seua fundació i hauria d'haver tancat portes feia anys. Les expectatives que obre la notícia del descobriment, per part dels japonesos, del sèrum de la vida perenne es veuen frustrades per la impossibilitat material d'encabir tota la població al planeta; la mort, ara, s'ha d'organitzar i, com abans, no resulta igual per a tots: la majoria reben la Cèdula de Conformació als 75 anys, mentre que una minoria pot fer ús del Dret de Permanència pels seus mèrits suposadament extraordinaris. El sentit de la injustícia de la pròpia desaparició perdura, només n'han variat les causes. A "La rebel·lió de les coses" i a "Sabotatge cibernètic", la fallida de la tècnica rep l'habitual solució desdramatitzadora de la proposta caldersiana, en aquest cas propugnant un retorn a la natura, de caràcter col·lectiu, en el primer cas, i individual, en el segon. En paraules del narrador de "La rebel·lió de les coses", el retorn a la naturalesa ha despertat l'instint de conservació de l'espècie i la humanitat ha recuperat la felicitat al marge dels avenços tecnològics:

"Així, doncs, com que estaven desenganyats de l'artesania i dels treballs constructius en general -ja ningú no es fiava de la indústria- es van dedicar de ple a propagar-se sense manies, d'una manera silvestre i despreocupada. I, comptat i debatut, van descobrir que sense necessitat de tanta maquinària, allò també els distreia i els divertia cosa de no dir". (p. 307)

### **3.2 Una nova concepció de la realitat**

---

<sup>23</sup> CALDERS, P., "Adéu a les armes?", *Canigó*, 29-XI-1980. Reproduït a CALDERS, P., *El desordre públic*, ps. 57-59.

En el capítol precedent ha quedat demostrat que l'anàlisi del sobrenatural en la literatura del segle XX ha de partir d'una concepció de la realitat diferent de la noció vigent en el paradigma epistemològic del positivisme racionalista. Precisament, la idea de realitat i les relacions que la pròpia literatura hi estableix és un dels aspectes emfasitzats de manera recurrent per part de Pere Calders: hi fa referència en les entrevistes, en els articles i a través del discurs literari. La importància que l'autor atribueix a aquest component de la seua poètica, comprovable per l'atenció que esmerça en la seua clarificació, resulta doblement subratllada si pensem que l'autor ha estat, generalment, reaci a discursejar teòricament sobre la pròpia producció i, habitualment, ha evitat de pontificar sobre les interpretacions que cal donar a les seues obres. Calders ha manifestat reiteradament que la seua obra és més autobiogràfica del que hom pot pensar guiant-se per les aparences. Vegem-ne alguns exemples recollits en diferents entrevistes:

"el que faig és una recreació: explicar personalment alguna cosa que he vist o he imaginat"<sup>24</sup>.

"Encara que pugui semblar una cabriola verbal, us puc assegurar que en tots els meus contes hi ha una càrrega autobiogràfica, tot el que explico m'ha passat a mi d'una manera o altra, a vegades mirant cap endins, a vegades mirant cap enfora. Si ho explicava a dretes, potser no em creurien"<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", *Serra d'Or* XXI, núm. 240, setembre 1979, p. 14.

<sup>25</sup> BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, Grup Promotor-Edicions del Mall, Barcelona, 1980, p. 88.

"La meua obra és més autobiogràfica del que sembla"<sup>26</sup>.

"Del primer llibre que vaig publicar, *El primer arlequí*, van dir: "Imaginació, fantasia...", cosa que em va sorprendre molt. Jo no em proposava fer ni absurd, ni imaginació, ni fantasia. Vaig reflectir-hi unes realitats que veia d'acord amb el meu prisma. I encara ara penso que aquesta frontera que tracem entre la realitat i la irrealitat és molt vaga, perquè tots tenim una certa capacitat de somni. El que ens passa per dintre, per mi, és tan real com el mal que et pot fer un pessic"<sup>27</sup>.

Tal i com ha explicat Maria Campillo, el caràcter autobiogràfic que l'autor atorga a les seues obres és, en definitiva, la confessió d'una mirada, d'una perspectiva sobre la realitat:

"es tracta d'una captació del "real" fèrriment subjecta al punt de vista i que s'expressa, en el pla literari, en un sentit antitètic al vuitcentista. Una mirada, doncs, no pas orientada a l'explicació del món com una construcció orgànica (amb causes i efectes lògics) sinó dirigida a tractar de "veure les coses tal com són" (no tal com s'ordenen segons una visió prèvia concatenada, sinó amb totes les seves esclatxes), que vol dir, sobretot, *tal com ell les veu*, és a dir, segons la

---

<sup>26</sup> GUILLAMON, J., "Pere Calders, entre la realitat i la màgia", p. 5.

<sup>27</sup> ARANDA, Q.-SANCHIS, V., "Pere Calders, escriptor", *Suplement especial Sant Jordi, El Observador*, 23-IV-1991, p. V.



fal·làcia narrativa, tal com ell les *vol veure* o tal com vol que les veiem en el pla de l'escriptura"<sup>28</sup>.

El narrador caldersià trasllada la confessió a l'interior de l'univers de ficció, com ara a "L'instint de reproducció" (UEAJ):

"Corro el risc de fer-me pesat, però no cesso de repetir que totes les coses que conto m'han passat de veres. En dimensions distintes de les que ens són més familiars, però això no vol dir res que no es pugui arreglar posant-hi bona voluntat i ganes d'entendre-ho" (p. 86)<sup>29</sup>.

La declaració no s'ha d'entendre com un acudit, propi del conegut humorisme caldersià, i tampoc no podem limitar-nos a atribuir-la a la llibertat inherent a la ficció. De fet, el caràcter autobiogràfic amb què Calders presenta la seua obra s'ha de vincular amb el seu concepte de realitat, un concepte de realitat que, com correspon a la cosmovisió contemporània, ja no descansa sobre una dialèctica real/irreal i integra la dimensió imaginativa de l'experiència humana dins la categoria de realitat, en el mateix

---

<sup>28</sup> CAMPILLO, M., "La mirada de Pere Calders", dins CASACUBERTA, M./GUSTÀ, M., *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 109. També Joan MELCION, a "Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció", vincula el concepte de realitat en Calders a la perspectiva i situa la reflexió al voltant de la precarietat dels codis de percepció de la realitat "com una marca netament caldersiana" (p. 243).

<sup>29</sup> La imatge del narrador prototípic dels contes caldersians perfila una figura amb un elevat nivell d'homogeneïtat a través dels diferents relats. El fet que, en alguns casos, presente característiques o trets d'identitat atribuïbles a l'autor, com ara a "Feblesa de caràcter" (CVO), en què és designat directament amb el nom de *senyor Calders*, contribueix a facilitar la interpretació de declaracions com aquesta en relació a la poètica practicada i defensada per Calders.

nivell dels fets susceptibles de comprovació empírica. L'autor ho explica amb claredat en diferents ocasions:

"Em sembla que el que ara fan és limitar el concepte de realitat. Perquè en definitiva, el somni és tan consubstancial a l'home com la percepció física d'una punxada. Encara que sigui la cosa més aparentment irreal, és un fenomen que forma part d'una realitat física que és la meua. Quan ens queixem del realisme, és quan es limita a un sol aspecte de l'home. [...] El realisme tal com l'hem definit deixa de banda una part molt important de la persona. No sabem res dels somnis en el sentit de poder arribar a administrar-los: prendre una pindoleta per a tenir aquell vespre un somni eròtic, una altra pindoleta per a un somni mariner, etc. No sabem res del fenomen del somni, que en el fons no és sinó una realitat que tots coneixem"<sup>30</sup>.

"el que en diem la realitat està ple d'irrealismes [...]. I és que, en definitiva, no hi ha coses estranyes, el que és estrany és la realitat. La part de somni de la persona humana és tan veritable com el tocar de peus a terra. M'han passat una colla de coses que si les vull reduir a una cohesió matemàtica, a una realitat científica, me les veuré negres. Fer la crònica d'aquesta mena de veritat que no veiem ha estat la meua fixació des que era nen fins ara"<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> OLIVER, J.-CALDERA, P., *Diàlegs a Barcelona*, conversa transcrita per X. FEBRÉS, Ajuntament de Barcelona-Editorial Laia, Barcelona, 1984, pp. 44-45.

<sup>31</sup> GUILLAMON, J., "Pere Calders: entre la realitat i la màgia", p. 4.

Les darreres paraules reproduïdes indiquen clarament en quin sentit cal interpretar el títol del més universal dels reculls de contes caldersians, *Cròniques de la veritat oculta*, un títol que, d'altra banda, la crítica ha utilitzat sovint per a caracteritzar el conjunt de l'obra de l'autor. La multitud de declaracions d'autors contemporanis en aquesta mateixa línia, tant si fan ús d'elements del sobrenatural com si no en fan, la converteixen més en una norma que no pas en una excepció, i ens impedeixen d'aïllar el cas caldersià com una raresa que exigeix un tractament particular. Sense eixir de la literatura catalana de l'època, és ben conegut el "Pròleg" a la seua novel·la *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, on l'escriptora defineix la realitat de l'altra banda del mirall, la del somni, com "la nostra més profunda realitat"<sup>32</sup>. En termes molt semblants s'ha pronunciat Jean Bellemin-Noël:

"forse non sono i lunghi romanzi realisti quelli che si preoccupano di copiare, poco o tanto, il reale del nostro mondo quotidiano, quelli che ci dicono di più su ciò che costituisce in fondo la nostra realtà più profonda, il nostro vero rapporto col mondo: sono le storie della notte, del delirio e della fantasia"<sup>33</sup>.

Designar la realitat caldersiana com "la realitat del somni" és força freqüent tant en la bibliografia especialitzada com en el discurs divulgatiu sobre l'autor. El mateix Calders va contribuir a lexicalitzar la fórmula en diverses ocasions. Recordem, entre els exemples més significatius, la referència inclosa en un dels seus textos teòrics més rellevants, la sèrie de sis articles "L'exploració d'il·les conegudes", publicada a *Serra*

---

<sup>32</sup> RODOREDA, M., "Pròleg a *Mirall trencat*", dins *Mirall trencat*, Club editor, Barcelona, 1974, p. 28.

*d'Or*, on la llarga dissertació en resposta a l'enfocament realista històric de *La literatura de postguerra*, de Joaquim Molas, desemboca, en paraules del mateix Calders, en la voluntat de "reclamar una total llibertat per al somni"<sup>34</sup>. Ara bé, entendre aquesta reivindicació del somni com l'exigència d'una fantasia antirealista, com una evasió de la realitat, en definitiva, respon, en el millor dels casos, a una visió ingènua de l'univers caldersià. Res més lluny de la seua intenció -i dels seus resultats- que la fantasia gratuïta o autosuficient; per a Calders, "la fantasia -com sempre- prova de donar una determinada evidència a la realitat"<sup>35</sup>. Com ha assenyalat Gunter Grass respecte a la seua pròpia obra, "usare queste favole ci porta verso un altro tipo de verità: una verità molto molto più ricca di quella che si può ottenere raccogliendo i fatti di questo piatto realismo"<sup>36</sup>. Calders posa l'èmfasi en el caràcter real que la fantasia té en la seua cosmovisió justament perquè tracta de fer entendre una noció de fantasia que no s'oposa a la realitat, sinó que s'hi integra: "en l'home són tan reals la il·lusió i la fantasia com el dolor i l'angoixa"<sup>37</sup>, "la capacitat de fantasia és tan real com totes les armes que ens han estat donades per sobreviure"<sup>38</sup>. La fantasia, doncs, només erròniament -o, anacrònicament- es pot interpretar com una evasió de la realitat: "la fantasia [...] sovint, en elevar-se, dóna la falsa sensació de fugir"<sup>39</sup>, perquè la realitat

---

<sup>33</sup> Apud ALBERTAZZI, S., *La letteratura fantastica*, Editori Laterza, Bari, 1993, p. 176.

<sup>34</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes V", *Serra d'Or*, VIII, núm. 11, novembre 1966, p. 46.

<sup>35</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes I", *Serra d'Or*, VIII, núm. 7, juliol 1966, p. 38.

<sup>36</sup> Apud ALBERTAZZI, S., *op. cit.*, p. 136.

<sup>37</sup> CALDERS, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", *Fascicles literaris*, 1, setembre 1958, p. 2.

<sup>38</sup> CALDERS, P., "La tristesa com a estil", *Serra d'Or*, agost-setembre 1958, p. 36.

<sup>39</sup> CALDERS, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 3.

abasta el conjunt de l'experiència humana, incloent-hi la imaginació: "la realitat és tan extensa que abraça, fins i tot, el desig d'evasió"<sup>40</sup>.

La visió caldersiana del món té, i difícilment podria ser d'una altra manera, conseqüències directes en la seua actitud literària. La indagació en la veritat oculta, en aquella que escapa als estrets límits de la raó i la ciència, se'ns apareix com un intent de comprensió d'una condició humana alliberada de l'"empatx de transcendència", de l'egocentrisme d'una cosmovisió que situa l'home totpoderós al nivell dels déus. Calders contraposa a "l'Home de la hac gran" que es creu el centre d'un univers que domina, "l'home de la hac baixa", el qual "en reconèixer per endavant la seva incapacitat d'igualar les mides còsmiques a les quals té accés com a regimentat espectador, crea un nou univers amb el seu somriure"<sup>41</sup>. La literatura ofereix a aquest individu de mida humana una via d'accés al coneixement. Així queda clarament exposat en la versió més explícita de la poètica caldersiana que trobem a les "Instruccions per a la lectura d'aquest llibre (*Altrament dites* CAPÍTOL 0)" de *Ronda naval sota la boira*:

"Un cosmos on el que coneixem per tocar de peus a terra (tan petits els peus i tant la Terra en aquella maqueta!) només té sentit per a entendre'ns i on el volar sense aparells és cosa corrent, de cada dia. És clar que el nou espai es deu a alguna cosa més que a un somriure. Però el somriure, i el cloure els ulls per mirar cap endins i la pietat i la tendresa al.ludides abans, *fan que l'home tingui entrada al misteri, que és una manera de entendre les coses incomprensibles.*

---

<sup>40</sup> CALDERS, P., "La tristesa com a estil", p. 35.

<sup>41</sup> CALDERS, P., *Ronda naval sota la boira*, dins *Obres completes/5*, Edicions 62, Barcelona, 1992, ps. 14-15.

La fórmula d'utilització de les pàgines que segueixen està continguda en les ratlles precedents. Si per qualsevol causa algú no ho sent així, no veurà mai el llibre que ens ocupa com un passable substitut de la lectura del diari. I no cal dir que sempre estarà més ben informat que nosaltres" (p. 15)<sup>42</sup>.

La literatura del somni, doncs, representa per a Calders una nova modalitat, i no una negació, del realisme, amb la voluntat de penetrar, amb un esperit de comprensió global, en l'autèntica realitat humana. També Cortázar insistia a explicar que la seua literatura, malgrat l'etiqueta de fantàstica, s'havia d'entendre com la superació d'un "realismo demasiado ingenuo":

"Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sorpresa de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a

---

<sup>42</sup> La cursiva és meua.

esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo"<sup>43</sup>.

Sens dubte, Pere Calders subscriuria paraula per paraula la declaració de Cortázar.

### 3.3 Un nou model de versemblança

La literatura com a marc de referència, com a mecanisme de verificació, té una presència recurrent en els contes de Calders: "L'home s'aferra a les seves esperances amb una puixança única. Això ja ho han dit tots els novel·listes i és absolutament cert", reflexiona el protagonista de "La clara consciència" (CVO, ps. 175-176); "Gràcies a les lectures, jo, com tothom, conec el primmirament dels poders constituïts pel que fa a no alterar l'escenografia dels crims", declara el narrador de "Tot s'aprofita" (TSA, p. 290); "Segons constància escrita en les literatures de gairebé totes les èpoques i quasi tots els països, les bèsties i les coses inanimades parlen", constata el narrador d'"Un pròleg per a la Diana" (TSA, p. 423); a "Vinc per donar fe" (IS), el noi gran, "que és molt estudiós i ha llegit força" (p. 294), és el que sap quina és la manera d'acabar amb els vampirs; a "El principi de la saviesa" (CVO), el senyor ric afirma "Però, què som en aquest món? No res. Vós ja ho sabeu i hi ha una colla de llibres que ho expliquen" (p. 129), i el filòsof petitburgès, per la seua banda, replica al protagonista: "Això no ho enteneu perquè no heu llegit gaire i teniu poca lletra" (p. 141); a "Amb l'ajut de la

---

<sup>43</sup> CORTÁZAR, J., "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, vol II, núm. 15-16, 1963. Recollit a PACHECO, C./BARRERA, L. (eds), *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila editores,

informàtica" (DTAM), l'al·lusió a la llegenda de Frankenstein per part d'un dels personatges mereix el següent comentari del narrador: "No és que en Rodasardà fos un home de gaires lectures, però el poc que llegia ho assimilava força bé. I, sobretot, li quedava gravat a la memòria" (p. 19). En altres ocasions, la font d'autoritat al·legada pels personatges caldersians remet al referent per excel·lència de la cultura de masses durant gran part del segle XX, el cinema, citat bé en solitari, o bé en companyia de la literatura: en "Al bat de l'estiu" (TSA), els coneixements legals demostrats per un dels personatges tant poden ésser atribuïts a la seua divulgació a través de la ficció com a una formació professional: "Es coneixia que havia vist molt cinema americà o llegit moltes novel·les policíiques. O potser era advocat" (p. 406); els personatges ajusten el seu comportament al model observat en les obres de ficció, com el Dr. Larén, a *La glòria del Doctor Larén*, el qual "acordà reaccionar de la manera posada de moda al cinema i a la literatura banal" (p. 81) o els soldats de l'escamot d'execució, en "Amistat en temps de guerra" (TSA): "Els soldats executors caminaven en fila índia, amb l'aire de representar un paper que tothom se sap de memòria per haver-lo vist en gravats i en pel·lícules" (p. 415); a "Un estrany al jardí" (UEAJ), el protagonista s'ha instuït en el camp de l'egiptologia, sobretot, a través de la literatura i del cinema: "els meus coneixements sobre la matèria són modestos. Però he llegit novel·les els autors de les quals s'havien documentat moltíssim, i he vist pel·lícules a tot color on la reconstrucció històrica era feta amb una gran cura. A més, havia seguit -devia fer uns dos anys- un curset monogràfic sobre el tema en una Universitat d'Estiu" (p. 6); a "El barret fort" (HD), una capsa per a guardar barrets resulta familiar, malgrat haver quedat en desús fa temps: "tots sabem de què va, potser a causa del cinema o la

---

Caracas. 1993, p. 382, edició per la qual cite.



iconografia històrica" (p. 255); a "Discreció exquisida" (HD), l'escenari de la història es descriu fent servir les imatges conegudes pel lector a través de la pantalla o les lectures anteriors: "Tothom ho ha vist al cinema o bé ho ha llegit a les novel·les: la impressionant escenografia d'un quiròfan, amb els actors vestits de blanc (o de verd) i amb careta, una mica -però guardant tot de distàncies- com en el teatre grec" (p. 259).

Les vides humanes arriben a ser presentades per un dels personatges de "L'herència dels retrats i de les ànimes" (EPA) com un repertori limitat d'arguments novel·lescos, el creador de les quals si bé conserva la consideració de "suprem" és referida a la seua condició d'autor de ficcions:

"Referent al destí, cal dir que el suprem novel·lista que ha d'escriure el de cadascun de nosaltres, té també en aquest aspecte una fantasia limitada. Uns quants centenars de novel·les i prou, i encara girant sempre al voltant de dos o tres temes eterns. Tota la resta són repeticions." (p. 47).

El concepte de veritat que regula les possibilitats d'existència dels éssers i les coses en els contes caldersians remet, doncs, explícitament, a la tradició literària i cultural heretada. Llavors, qualsevol consideració de l'univers caldersià des del punt de vista d'una dialèctica real-irreal, en termes de versemblança realista, en desenfoca la perspectiva i, en conseqüència, presenta el perill de viciar-ne les conclusions. És clar que la noció de versemblança és completament arbitrària, i depén tant de la lògica dominant en l'època, com del contracte de lectura que estableixen les lleis del gènere o que instaura el propi text d'una forma individualitzada. La fórmula caldersiana consisteix justament a elaborar una versemblança específica a través de la incorporació

d'uns elements que venen avalats per diferents models de versemblança de gènere i que són denunciats com a tals construccions arbitràries, amb la qual cosa, l'autor situa al bell mig del seu discurs la reflexió sobre els mecanismes literaris de representació i de recreació de la realitat.

En "Reportatge del monument de Sonilles" (DTM), el personatge enceta el relat amb una digressió que Jaume Aulet, molt encertadament, ha qualificat de programàtica<sup>44</sup>:

"Em causa un cert malestar presentar-me insistentment com a protagonista d'històries inversemblants. Això no obstant, confio encomanar a les meves confessions un to de sinceritat tan gran, que la gent m'hagi de creure raonablement verídica. He de fer constar que mai no he cercat deliberadament l'aventura i que, per altra banda, tots els fets que reporto són, com tothom sap, de fàcil i immediata comprovació. He qualificat a contracor d'inversemblants les meves històries: prego que això sigui interpretat com una concessió a l'esperit toca-son dels meus contemporanis, puix que a criteri meu la inversemblança és una cosa relativa. Passa, simplement, que fets naturals i gairebé vulgars, per davant dels quals la gent desfila insensiblement, quan jo els explico provoquen un general escepticisme." (p. 98).

La protesta de veritat del personatge parteix del grau més alt de l'escriptura mimètica, el del verificable -"tots els fets que reporto són de fàcil i immediata comprovació"-, per a passar, tot seguit, a denunciar el caràcter arbitrari de la

inversemblança -"es una cosa relativa"- i situar-la en un desacord entre la percepció general i la pròpia percepció literària, amb la qual cosa l'inicial recurs d'autenticació perd eficàcia. El caràcter d'artifici de la ficció literària és posat del tot en evidència a continuació mitjançant el joc intertextual que estableix, de forma explícita, amb alguns dels exemples paradigmàtics de la versemblança en la poètica realista. Novament, la manifestació de l'autoconsciència del text, posant al descobert els mecanismes de la construcció del relat, destrueix la pretesa il·lusió de veritat objectiva i introdueix la paròdia com a intermediació:

"Rellegint les ratlles precedents, constato amb orgull que han coincidit amb mi, en l'estil de preparar el lector, escriptors tan prestigiosos com Adalbert von Chamisso, Daniel Defoe i Arthur Conan Doyle, per no esmentar més que els qui gaudeixen d'un major universalisme; sé que tinc dret de reclamar que aquest fet sigui tingut en compte com a dada al meu favor". (p. 98).

Els tres autors esmentats tenen en comú una idèntica manera de procedir a l'hora d'autenticar els relats, de filiació realista, amb un rerefons positivista com a garantia. Defoe repeteix contínuament que no inventa res, que les seues històries són autèntiques, i, per fer-ho creure al lector, utilitza models tan característics com l'edició del manuscrit del personatge real o recursos com l'aportació de documents que actuen com a prova de la veritat de la narració. *La meravellosa història de Peter Schlemihl*, la més universal de les obres de von Chamisso, la qual servirà de model per al posterior desenvolupament i fixació del motiu del doble, pertany al Romanticisme alemany i es

---

<sup>44</sup>AULET, J., "Introducció" a CALDERS, P., *Obres Completes* /1, Barcelona, Ed. 62, 1984, p. 12.

troba fortament influenciada pel meravellós tradicional del folklore. Però també ací ens trobem un autor que representa el paper de simple dipositari i redactor del manuscrit del protagonista, un protagonista que es carrega de credibilitat amb fórmules del tipus "no t'ho creuries si jo no t'assegurés que ho he vist amb els meus propis ulls". Conan Doyle, per últim, a més de ser el creador de Sherlock Holmes, l'investigador criminal que substitueix l'acció pel mètode deductiu del científic i encarna a la perfecció l'espirit lògic i racional, és autor d'altres narracions de misteri, en les quals, igualment, utilitza procediments d'autenticació emparats pel positivisme: novament, transcripció de manuscrits, amb fragments desapareguts i dificultats de lectura que en subratllen l'aparença de veritat, investigació dels fets i aportació de proves, testimonis de científics i erudits allunyats de qualsevol sospita de superstició o de frau, etc.

En la narrativa del segle XX, en general, aquesta mena de mecanismes d'autenticació han perdut la capacitat verificadora i la seua presència s'ha d'entendre més com un marcador de ficció que com un, ja ingenu, procediment de versemblança realista<sup>45</sup>. La utilització caldersiana del recurs va un pas més enllà i representa la seua demolició definitiva en adoptar obertament una perspectiva irònica que destrueix qualsevol possibilitat d'il·lusió mimètica, desemmascarant les tècniques de construcció del relat. Joan Melcion ha demostrat, en un excel·lent treball<sup>46</sup>, el lloc central que ocupa aquest tema, no sols com a procediment d'escriptura, sinó com a objecte del mateix acte d'escriure. En aquest sentit, *Ronda naval sota la boira* és, sens dubte,

---

<sup>45</sup>Cf. TADIÉ, J.Y., *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Belfond, París, 1990, p. 51.

<sup>46</sup>MELCION, J., "Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció", ps. 239-259.

l'exposició més completa i arrodonida, i també la més agosarada, de la poètica caldersiana<sup>47</sup>.

### 3.4 Pere Calders i el realisme

Amb el concepte de realitat i el model de versemblança que acabem d'explicar, la posició adoptada per Pere Calders en relació a les poètiques de base realista havia d'ésser, per força, contrària, en la mesura que aquestes propugnen una idea de la literatura com a reflex objectiu de la realitat o entenen la literatura com a document, amb la voluntat de fixar les vivències i els testimonis del viure real.

#### 3.4.1 Els models del període de formació

En gran mesura, l'actitud caldersiana és el resultat d'una formació intel·lectual que té en el mestratge de Josep Carner i en la influència del Grup de Sabadell els dos punts bàsics de referència. Al retorn de l'exili Calders va rebre l'encàrrec de fer una biografia de Josep Carner per a la col·lecció "Biografies populars" de l'Editorial Alcides; en opinió de Joan Triadú "aquell escrit, d'aparença un encàrrec circumstancial, m'acostava al secret de l'autor a través de l'expressió de la seva admiració per al biografiat. Calders [...] fa pensar, en aquelles pàgines, en el que podria ser un *Pere*

---

<sup>47</sup>Cf. SIMBOR, V., "Ronda naval sota la boira: el pacte del somni", dins *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*. València, Universitat de València-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1991, ps. 245-252. I MELCION, J., "Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció", ps. 256-259.

*Calders per ell mateix*"<sup>48</sup>. En efecte, en aquesta obra podem apreciar les coordenades en què se situa Calders i les nocions bàsiques de la seua idea de literatura, a partir tant de les confessions personals, com de l'enfocament que dóna a l'aportació carneriana. Ben simptomàticament, Calders enceta la biografia de Carner amb un parell de citacions que, segons declara, "poden servir de punt de partida per a situar la personalitat de Josep Carner" i poden, també, "explicar el guiatge exercit pel poeta damunt la seva generació i les immediates que l'han seguit"<sup>49</sup>:

"“El primer espectacle que m'impresionà en la vida fou el de l'anarquisme. Vaig presenciar l'atemptat contra Martínez Campos. La bomba del Liceu escombrà la família d'un amic meu. De contracop, em pervingué un optimisme invencible. Em sembla que, mai més, cap cosa no m'espantarà” (*Conversa amb Josep Carner*, “Revista de Catalunya”, agost de 1927).

“El modernisme, que ha estat una mena d'anarquisme intel·lectual, comença a desaparèixer sota la influència conjugada d'Eugeni d'Ors, Josep Carner i un home que aspira a construir un organisme de govern, per modest que sigui: Enric Prat de la Riba”. (Rafael Tasis, *Barcelona, Imatge i Història d'una ciutat*, 1961)"<sup>50</sup>.

El descobriment de Carner durant l'adolescència, a través de la lectura de *L'oreig entre les canyes*, incitat pel seu pare, lectura a la qual "va seguir la de tota l'obra de

---

<sup>48</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders, el gust per escriure", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, p. 11.

<sup>49</sup> CALDERS, P., *Josep Carner*, Editorial Alcides, Barcelona, 1964, p. 8.

<sup>50</sup> *Ibid.*, ps. 7-8.

Josep Carner" al seu abast, representa per a Calders la revelació d'un model literari i l'estímul per a la pròpia dedicació a la literatura:

"L'estil senyor d'en Carner, el seu cosmopolitisme en oposició a la dèria rural i tremendista d'una bona part de la nostra literatura, i el fet que els sentiments estiguin sempre sota el control d'una punta de malícia, em donaren l'evidència que el d'en Carner era un dels primers noms -i entre els tres o quatre més importants- en la realització del miracle. Enmig d'aquesta exultació, dubto que cap infant s'hagi sentit més atret pel goig d'aprendre a caminar com em sentia jo pel de llegir i el de provar d'escriure"<sup>51</sup>.

En el balanç final de la biografia, Calders torna a presentar la significació de Carner en relació a la superació del Modernisme, moviment que, des de la perspectiva caldersiana, es caracteritza per l'anarquia i la improvisació:

"la seva base són el cop de cor i una primària llibertat, aquesta darrera en el sentit de deixar sense control tota mena de desbordaments, d'esperar que tot florís amb una prodigalitat vegetal, que obres i idees s'estenguessin entre arborescències i brancatges. Era un bon moment per als autodidactes i molt el que es perdia improvisant"<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 64.

Calders, però, dedica una especial atenció a distingir, dins del Noucentisme, el llegat de Carner del d'Eugeni d'Ors: aquest és dels que "desapareixerien, esclatant com una bossa de paper plena d'aire", mentre que Carner encapçala el grup dels que "mantindrien una gloriosa supervivència"<sup>53</sup>. De l'obra de Xènius, Calders en salva tot just "algunes, poques, de les coses que va suggerir"<sup>54</sup> i avalua des d'una distància evident tant l'edifici ideològic orsià com l'excés d'ampul·lositat verbal característic del seu estil. Carner, per contra, s'erigeix en un model explícit d'actitud intel·lectual, reivindicat en primera persona. La perspectiva des de la qual explica i practica Calders la seua manera d'entendre el testimoni literari té en l'exemple carnerià una referència de primer ordre; així ho podem observar en les següents declaracions de l'autor que resumeixen el que Carner ha representat per a ell:

"Per a mi, perdut entre un món desfet i un altre difícil de pressentir, en Carner representa la fe *paradoxalment desesperada*, una necessitat permanent d'alegria enmig de la tristesa, el somni de bells ports per a ancorar. Flotant entre una i altra generació, entre la credulitat una mica il·lusa i l'escepticisme d'un foc que consum sense escalfar, en Carner, i jo, i d'altres, esperem en el desvetllament d'una llarga vigília. En Carner és un símbol, un solitari -vida seva enmig de tantes morta- amb un somriure misteriós i llunyà, amb una coratjosa manera d'enyorarse."

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 65.



"Per a mi, home perdut entre guerres, absències i retorns, en Carner és un símbol d'aferrament a tot de coses que ens resistim a perdre. Enmig d'una tristesa i d'una desconfiança que no es pot deixar de reconèixer, en Carner representa l'anhel d'una alegria interior, l'exultació d'una joventut que ha portat fins a la llinda de la seva ancianitat, per a exemple de tots, particularment dels qui se senten temptats a ajupir-se a mitja jornada"<sup>55</sup>.

A "L'exploració d'illes conegudes", un dels objectius de Calders és la reivindicació del llegat intel·lectual del període de preguerra, en qualitat de "testimoni jove i aprenent"<sup>56</sup>, en resposta al tractament donat a aquesta etapa de la literatura catalana per Joaquim Molas en *La literatura de postguerra*. En opinió de Calders, "el quart de segle anterior a la guerra van ésser uns anys d'or per a les nostres lletres"<sup>57</sup>. Contemplada globalment, la producció literària de l'època, de marcat caràcter antirealista i fortament intel·lectualitzada, apareix com a reacció als excessos i al falsejament que, en clau realista, havia representat el Modernisme:

"Vivíem sota el signe d'una reacció contra la prolongada etapa d'un *realisme inventat*, que en la literatura del nostre país havia pres un to rural singular"<sup>58</sup>.

És en aquesta línia que Calders situa la defensa de l'altra influència decisiva en el seu període de formació, la del Grup de Sabadell:

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, ps. 74 i 77.

<sup>56</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes II", p. 29.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

"aquella fou, també, una època plena de curiositat intel·lectual i va iniciar-se la revisió d'unes formes de sentimentalisme que llasten sovint la vida del país, i no pas únicament en el camp de les lletres. Les armes triades foren la causticitat i la ironia -cosa gairebé inevitable- , però amb la preocupació de marcar ben bé la línia divisòria entre la broma diumengera o de sobretaula i l'humor reflexiu que intenta, amb el somriure com a bisturí, de penetrar profundament les diverses capes de l'ànima"<sup>59</sup>.

Calders s'expressa d'una manera més explícita encara en la conversa mantinguda amb Joan Oliver i transcrita per X. Febrés, en la sèrie de *Diàlegs a Barcelona*. Ara Calders insisteix a subratllar l'impacte que va tenir la literatura del Grup de Sabadell en els membres de la seua generació, més destacable encara pel que representava d'alliberament definitiu de les, per a ell, ombres transcendents de la literatura modernista:

"No tens idea de l'impacte que ens va arribar a fer això que després coneixeríem com a escola de Sabadell, perquè sortia d'aquell ruralisme tremendista, d'aquell empatx de transcendència, de la literatura aclaparadora..."

"Entre els escriptors una mica més joves que vosaltres, l'aparició de *Les Decapitacions* va causar un gran impacte. Torno a proposar una expressió que per

---

<sup>59</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes III", dins *Serra d'Or* VIII, núm. 9, setembre 1966, p. 36.

a mi és molt definidora: obria una gran finestra. Sortíem del drama rural... Mira, quan tu eres jove, a Sabadell, jo era un nen a una masia vallesana, a prop de l'ermita de la Salut, a Can Maurí, que era la casa de la meva mare. Doncs els pagesos no vivien pas com ens explica Víctor Català; bé que els agradava donar-se bona vida... Imperava un tremendisme literari en el qual quasi tot és inventat".

"La proposta que vosaltres fèieu contra aquell ruralisme inventat era una novel·la oberta de cara al món, ciutadana, amb ironia"<sup>60</sup>.

És fàcil reconèixer, entre els mèrits atribuïts per Calders a Josep Carner i als membres del Grup de Sabadell, alguns dels trets distintius més rellevants de la poètica caldersiana. L'èmfasi posat per l'autor en el vessant antirealista respon a una de les conviccions més profundes de la manera caldersiana d'entendre la literatura: el rebuig del reflex de la realitat centrat en els aspectes més foscos de l'ànima humana, el *lletgisme* com a recurs, els desbordaments passionals. L'aposta per una elaboració de la realitat a través dels mecanismes del llenguatge, sense dependències mimètiques, i amb les armes de l'humor intel·lectualitzat com a instrument essencial caracteritza la poètica caldersiana i té en els referents de Carner i del Grup de Sabadell els models seguits per l'autor en el seu període de formació intel·lectual.

### **3.4.2 Les polèmiques de Postguerra: l'enfrontament amb Joan Sales i amb el Realisme Històric**

---

<sup>60</sup> OLIVER, J./CALDERS, P., *Diàlegs a Barcelona*, ps. 15 i 20.

L'enfrontament entre Pere Calders i el programa del Realisme Històric propugnat, bàsicament, per Josep M. Castellet i Joaquim Molas és l'argument principal que hom esgrimeix a l'hora d'explicar la situació de l'escriptor al seu retorn de l'exili, l'any 1962, i la recepció de la seua obra al llarg d'aquesta dècada. La sèrie d'articles que, amb el títol "L'exploració d'illes conegudes", va publicar Calders a *Serra d'Or* el 1966, en resposta a *La literatura catalana de postguerra*, de Joaquim Molas, publicada aquest mateix any, és, probablement encara avui en dia, un dels textos més citats de la polèmica suscitada entre partidaris i detractors del Realisme Històric, i ha convertit el seu autor en un dels abanderats de la contestació al moviment. Si l'oposició de Calders als postulats del programa dominant queda fora de qualsevol discussió, el grau de responsabilitat atribuït als crítics del Realisme Històric en la suposada marginació de l'escriptor varia notablement segons els estudiosos: des de la negació, per simplista, de la teoria de la "persecució planificada"<sup>61</sup> fins a les imputacions en termes clarament injuriosos que parlen d'anatema<sup>62</sup> o arriben a afirmar que "el dogmatisme intransigent del realisme històric" va afectar Calders, al seu retorn a Catalunya, més que "el règim mateix"<sup>63</sup>.

Malgrat la dissidència caldersiana, no discutida per ningú, respecte al Realisme Històric, i a pesar, també, de l'acord general que entén la producció literària de l'autor emmarcada, globalment, dins d'una estètica allunyada del que hom entén per realisme, històric o no, la bibliografia sobre l'autor ha tendit a vincular *L'ombra de l'atzavara*, la

---

<sup>61</sup>MELCION, J., "La redescoberta de Pere Calders a finals dels setanta", dins R. CABRÉ (ed), *Pere Calders o la passió de contar*, Universitat de Barcelona-Eumo editorial, Barcelona, 1997, p. 13.

<sup>62</sup>PUIGTOBELLA, B., "Pere Calders: del pudor i el candor", *Catalan Review*, vol. X, 1-2, 1996, p. 311.

<sup>63</sup>SAWICKA, A., "Pere Calders i Slawomir Mrozek: la confrontació amb la realitat", *Catalan Review*, vol. X, 1-2, 1996, p. 181.

novel·la amb què Pere Calders va guanyar el premi Sant Jordi 1963, amb la força d'atracció d'un context en què predomina el programa literari auspiciat per Castellet i Molas. També ací, però, els matisos entre unes interpretacions i altres resulten força significatius. En un dels extrems, Amanda Bath, per exemple, considera que "tot i que la gran majoria del treball de Calders no conforma els dictats fixats per Molas i Castellet [...], aquesta novel·la sí que ho fa" i representa, en opinió d'aquesta estudiosa, "un exemple excel·lent de «realisme històric»"<sup>64</sup>. En l'extrem oposat, altres autors, com ara Maria Campillo i Jaume Aulet, més prudents, i el que és més important encara, bastant més coherents a l'hora d'integrar *L'ombra de l'atzavara* en el conjunt de l'obra caldersiana, parlen d'"aproximació al realisme històric [...]" bé que amb una certa cautela"<sup>65</sup> o arriben "a la conclusió que, malgrat el canvi d'orientació, s'hi reconeixen alguns dels trets característics de l'obra de Calders"<sup>66</sup>.

Les reticències de Pere Calders davant l'exigència de testimoniatge, reclamada des d'un compromís que entén la literatura com a revulsiu polític, necessari en la situació d'adversitat col·lectiva, són bastant anteriors a la irrupció del Realisme Històric patrocinat per Castellet i Molas. En un article publicat a *Quaderns de l'exili* el 1943, amb un títol tan inequívoc com "Defensa de l'escriptor", Calders contesta els polítics que han acusat els escriptors catalans de no haver sabut "interpretar la crisi històrica que ha conegut el nostre poble, com si, petits artífexs aficionats, se'ls hagués escapat de les mans la grandesa de la qual foren espectadors i intèrprets"<sup>67</sup>. L'estratègia resistencial de l'exili reclama a la literatura que done servei amb la producció d'obres

---

<sup>64</sup>BATH, A., *Pere Calders: ideari i ficció*, ps. 142-143.

<sup>65</sup>CAMPILLO, M., "El conte", dins RIQUER/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 11, Ariel, Barcelona, 1988, ps. 14 i 25.

<sup>66</sup>AULET, J., "Introducció", dins P. CALDERS, *Obres Completes*, I, p. 25.

centrades en les experiències de la guerra. Calders exposa la difícil situació de l'escriptor, assetjat per requeriments contradictoris i jutjat sempre severament, per unes raons o per altres, valent-se de la comparació volteriana entre l'home de lletres i els peixos voladors: "si s'eleva una mica, el devoren els ocells; si es submergeix, els peixos se'l mengen"<sup>68</sup>. L'opció caldersiana es decanta pel manteniment de la independència de l'escriptor, per la defensa d'un espai propi al marge d'interferències extraliteràries: "el tacte de l'escriptor consistiria a seguir fent la seva via sense deixar-se enganyar per exigències estranyes, com un volar ran del mar sense perdre el cel de vista"<sup>69</sup>. No es tracta, però, d'una inhibició; Calders no nega el compromís de l'home de lletres, el que fa és plantejar-lo des de la pròpia especificitat de la literatura. L'escriptor ha de servir la causa del seu poble fent literatura, sense sobreposar-hi valors predeterminats: "el seu món artístic està tan ple de riqueses que totes les inquietuds hi tenen cabuda, pot servir de marc als combats més nobles, i conté, ell tot sol i sense afegits, una bella manera de servir la pàtria"<sup>70</sup>.

En aquesta època es produeix la "guerra literària" entre Calders i el grup de *Quaderns de l'exili*. L'article esmentat, segons Joan Sales, "l'únic que ens vas enviar sense fer-te pregar massa, era un atac sistemàtic a la ideologia del periòdic"<sup>71</sup>. Calders ha decebut les esperances que en ell havien dipositat com a general en la "batalla

---

<sup>67</sup>CALDERA. P., "Defensa de l'escriptor", *Quaderns de l'exili*, 4, 1943, p. i.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. ii.

<sup>69</sup>*Ibid.*

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. vi.

<sup>71</sup>Carta de Joan Sales a Pere Calders, Coyoacan, 22 de juny de 1944, conservada a la Sala Bartra de la Casa-Museu Alegre de Sagrera de Terrassa. Agraesc a Josep-Vicent Garcia Raffi que m'haja proporcionat la informació i la còpia d'aquest document.

literària" exposada al punt V de l'ideari dels *Quaderns*<sup>72</sup> Sales l'acusa d'haver-se decantat per la "literatura pura", situant-se així com a rival de la revista, en la qual "es combat precisament la *literatura pura*". En la seua opinió, "una revista *purament literària* ha de ser forçosament una revista de nyèbits", perquè, fent servir una dicotomia fons-forma, per a ell, el sentit és, en definitiva, "l'únic que compta". Calders aclareix el significat donat per Sales a la "literatura pura" en explicar aquest episodi, anys després, a Triadú: és aquella que se situa "al marge o en oposició de l'afany d'escriure al servei de la política"<sup>73</sup>.

El record d'aquest incident és tret a col·lació per Calders arran d'un nou motiu de divergència entre tots dos. Sales, jurat al Joanot Martorell de 1957, ataca durament *Ronda naval sota la boira*, la novel·la presentada a concurs per Calders, en una carta a un amic resident a Mèxic, a través del qual li ha arribat la informació a l'interessat<sup>74</sup>. Segons la relació que en fa Calders, per a Sales, la seua novel·la "és totalment irreal, absurda i sense interès humà" i, a continuació, afegeix, en cita entre cometes, l'argument principal de la crítica: " que estem desplaçats, que no ens n'adonem que la

---

<sup>72</sup>Cf. "Propòsit", *Quaderns de l'exili*, 1, setembre 1943, p. ii. El punt V diu: "Defenseu la cultura basada en els caràcters nacionals i posada al servei de l'home. Rebutgem l'intel·lectualisme, la deshumanització i la supèrbia de tota manifestació que s'anomeni cultural a si mateixa, però que pretengui sobrepassar o menystenir l'Home. Rebutgem una cultura sense contingut i que es nodria indefinidament dels seus propis residus. Entenem que l'home val més que el seu rastre, el contingut més que el continent, el pensament més que la forma. Ambicionem un estil directe, senzill i digne, subordinat a l'obra".

<sup>73</sup>CABRÉ, R., (ed), "Apèndix: set cartes de Pere Calders a Joan Triadú", dins R. CABRÉ (ed): *Pere Calders o la passió de contar*, p. 51.

<sup>74</sup>J.V. GARCIA RAFFI reproduïx un fragment d'una carta en què Joan Sales explica a Ferran de Pol la puntuació que ha donat a les novel·les a concurs: *Ronda naval sota la boira* té 5 punts, mentre que la guanyadora, *El mar*, de Blai Bonet, en té 9; Sales hi afegeix: "el 5 representa (aproximadament) el nivell mínim de "publicable", per bé que sense cap interès (no, en tot cas, al Club dels Novel·listes)" ["Lluís Ferran de Pol i Pere Calders: entre l'afinitat i la discrepància", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, ps. 150-151].

literatura actual s'inclina resoltament pel "realisme" i que, en cert sentit repudia la que es feia abans de la guerra"<sup>75</sup>. Aquesta reivindicació del realisme com a estètica que marca els dictats de l'època provoca la resposta de Calders, el qual adopta, ja en aquests moments, els mateixos raonaments que, gairebé una dècada després, utilitzarà en la discussió amb Molas:

"A mi, això d'adscriure «el realisme» a una època determinada em sembla tan gratuït com atribuir-li un valor com a gènere literari que, per ell sol, pugui anul·lar tota altra tendència. «El realisme» és un fenomen de després de la guerra, d'abans de la guerra i molt, molt anterior a qualsevol diferència que pugui sorgir entre en Sales i jo. [...] Potser és una qüestió de sensibilitat que m'afecta: desconfio per instint del realisme en literatura tant com del materialisme en filosofia. En l'home, és tan «real» el dolor, la seva capacitat per causar-lo als altres i envilir-se, com el seu tenaç manteniment d'una fe i el seu desig de puresa. No puc entendre que un cristià sincer tanqui els ulls de l'esperit al somni.

En el cas d'en Sales crec que el que ell entén per realisme és una «falsa realitat» que ha pesat i segueix pesant damunt la nostra petita literatura. El drama rural, representant-nos uns pagesos torturats i sanguinaris, no servia la veritat, sinó els instints d'una mateixa mena de públic que prefereix de molt la lectura d'uns quants accidents de circulació a la d'un bon article o assaig, encara que tot figuri en el mateix diari. [...]

---

<sup>75</sup>CABRÉ, R., (ed), "Apèndix: set cartes de Pere Calders a Joan Triadú", p. 52.



He de suposar que en Sales s'inclina per aquesta tergiversació tremenda de la veritat, o per presentar només la part més desagradable de la veritat"<sup>76</sup>.

Aquest enfrontament, dolorosament patit per Calders en la carn de la seua pròpia novel·la, la qual, recordem-ho, no va ser publicada fins el 1966, conformarà l'aportació essencial de la teoria literària caldersiana exposada als *Fascicles literaris*, els quaderns publicats a Mèxic per l'escriptor entre 1958 i 1959 i escrits íntegrament per ell. En la base del debat sobre la novel·la d'aquests anys hi havia la qüestió de la necessitat d'ampliar el públic lector català com a objectiu ineludible, de cara a garantir la viabilitat mateixa de la pròpia literatura<sup>77</sup>. Pere Calders adopta un posicionament escèptic, per no dir clarament contrari, respecte a les bondats salutíferes de la fórmula *novel·la destinada a la conquesta del gran públic*. En primer lloc, denuncia com a miratge la seua estricta possibilitat en les circumstàncies històriques de marginació de la cultura catalana:

"basta una breu anàlisi per adonar-se que a Catalunya -i en català- la batalla del *best-seller* s'ha de considerar perduda per endavant. Perquè el nostre poble, per ara, llegeix poc i tot el més que permet en matèria d'èxits populars són tiratges excepcionals de dos mil exemplars"<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup>*Ibid.*, ps. 52-53.

<sup>77</sup>Cf., per exemple, FUSTER, J., *Indagacions possibles*; Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1958; FERRAN DE POL, L., "La nostra novel·la actual", *Serra d'Or* II, núm. 3, març 1960, ps. 18-19; TRIADÚ, J., *La literatura catalana i el poble*, Editorial Selecta, Barcelona, 1961.

<sup>78</sup>CALDER, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 1.

En aquestes condicions, la normalitat cal cercar-la, no en l'esfera mercantil del negoci editorial, sinó en uns índexs de qualitat literària homologable:

"no crec que, per ara, es tracti de provar que un escriptor o un editor dels nostres puguin guanyar tants diners exercint les professions respectives com els seus col·legues de països on una més gran densitat de població permet especulacions que sempre ens seran vedades. Crec que hem de mirar si podem o no aconseguir el nivell mitjà de qualitat que no depèn del volum demogràfic ni de les proteccions oficials, sinó tan sols d'aquesta solitària, greu i responsable actitud d'enfrontar-se a si mateix com si ens acaréssim a un extrany [sic] que ens deu molt i ens ho ha de pagar tot"<sup>79</sup>.

Valent-se de l'opinió del crític Kenneth Young, referida a la situació de la novel·la anglesa, Calders reitera el que, al seu parer, és un error de plantejament, amb greus conseqüències en la puixança del gènere: "la situació present és malsana en ella mateixa perquè existeix una rasa entre la novel·la de valor i la novel·la que cerca primordialment la popularitat"<sup>80</sup>. I, en un altre moment, advertirà, amb una asseveració potser políticament incorrecta, però no per això mancada de fonament, que la relació entre cultura i societat no es pot dissenyar des de les expectatives de satisfacció del públic menys exigent: "La cultura ha d'ésser per al poble (encara que de vegades li hagi de ser administrada com un medicament de gust amarg) però no és

---

<sup>79</sup>CALDERS, P., "Diàleg entre l'amic i jo", *Fascicles literaris*, 4, 1958, p. 39.

<sup>80</sup>CALDERS, P., "Testimonis de qualitat", *Fascicles literaris*, 1, 1958, p. 6.

segura la conveniència que sigui popular"<sup>81</sup>. Així doncs, desaprova, d'entrada, que l'orientació realista es subordine a les apetències del públic lector; i, com a proposta estètica, serà objecte d'uns atacs duríssims des de la perspectiva literària defensada per Calders. En primer lloc, critica que el realisme s'entenga com el reflex dels aspectes més sòrdids i miserables de la realitat, oblidant que "en l'home són tan reals la il·lusió i la fantasia com el dolor i l'angoixa"<sup>82</sup>; denuncia "el prestigi oficial del mal gust", que confon "el mal humor amb la transcendència"<sup>83</sup>. A la literatura de la tristesa oposa l'estètica de l'alegria, entesa com una filosofia de vida que funciona com a rerefons de la seua manera d'entendre la creació literària:

"Per a mi, l'alegria és una profunda manera de creure. L'alegria de la qual parlo no té res a veure amb el cop obert de la rialla ni amb els cascabells [sic] del joglar. És, també, una forma coratjosa de prendre contacte amb la vida, que rebem sense la companyia de promeses la falla de les quals ens permeti després sentir-nos defraudats. L'home d'intel·ligència normal, així que es pot servir de la raó, ja sap a quina carta ha jugat pel sol fet de néixer. Aleshores, em sembla més viril redreçar-se amb una punta d'exultació interior, que no pas començar l'enfilall dels planys i les lamentacions, ni que sigui valent-se de la poesia"<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup>CALDER, P., "La vida i la gramàtica", *Fascicles literaris*, 5, 1959, p. 50.

<sup>82</sup>CALDER, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 2.

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 2-3.

<sup>84</sup>CALDER, P., "Diàleg entre l'amic i jo", p. 37. Aquesta dialèctica alegria-tristesa apareix fins i tot en un conjunt de cites d'autors il·lustres que vénen a corroborar les tesis caldersianes, oposades a doble columna: *Fascicles literaris*, 3, 1958, p. 28.

Des d'aquesta actitud cal entendre la més radical de les seues reserves contra la literatura testimonial, contra la qual esgrimeix "una mena de pudor del propi sofriment"; l'exemple de Cervantes, que va optar per escriure el Quixot "en comptes de servir la crònica fidel i detallada de la batalla de Lepant"<sup>85</sup>, és adduït com a precedent incontestable de la raó que assisteix el seu punt de vista. El compromís resultarà més efectiu si es desenvolupa en un espai d'actuació cívica que si es redueix als beneficis que es puguem desprendre de la literatura testimonial:

"ELL.-[...] No pots negar que quan l'escriptor agafa la ploma per a constituir-se en testimoni del seu temps, representa una entitat summament vàlida.

JO.-No, no ho nego. I no obstant, la imatge que has evocat me'n suggereix sempre una altra. Com si la ploma es convertís en una lira, el literat en una mena de Neró i el "testimoni del seu temps" fos l'incendi de Roma. Hi ha moments en els quals, més que cantar o explicar, el que compta és agafar una galleda plena d'aigua i apagar el que es pugui"<sup>86</sup>.

Per a Calders, el despertar de les consciències a la realitat de l'hora té en els mitjans de comunicació una via molt més efectiva que la que puga representar la literatura. "Registrar" o "donar fe" és la finalitat del periodisme, feina clarament diferenciada del "crear" de la literatura. D'altra banda, amb el control de la censura, resulta impossible publicar a Catalunya una autèntica literatura de testimoni:

---

<sup>85</sup>CALDERS, P., "El miserabilisme", *Fascicles literaris*, 5, 1959, p. 52-53.

<sup>86</sup>CALDERS, P., "Diàleg entre l'amic i jo", p. 38.

"Sembla que es retregui als escriptors catalans, concretament als de la generació que va fer la guerra, que no rendeixen el seu testimoni, sense tenir en compte que els vençuts no poden escriure novel·les de guerra que hagin d'ésser aprovades pels vencedors, especialment si s'espera que siguin *realistes*"<sup>87</sup>.

Amb aquests condicionaments, el pretès testimoni realista és un falsejament, "una fictícia realitat que ni tan sols és document"<sup>88</sup>. L'aïllament de Catalunya sota el franquisme és també responsable que no hi haja "entrat el corrent vivificador que en algunes nacions d'Europa reacciona contra el fer i refer el memoràndum de les tribulacions humanes"<sup>89</sup>. El decandiment de la moda realista és un altre dels arguments utilitzats per Calders per a combatre el seu desplegament en la literatura catalana: el teatre de Ionesco i l'èxit d'una jove narrativa francesa que es declara "contra l'empatx de transcendència" anuncien l'imminent declivi de la literatura instrumentalitzada per la ideologia:

"Hi ha, fortíssim, el desig de descansar en literatura dels "missatges socials", els "missatges polítics", els "missatges religiosos", i els "missatges poètics". És com si algú denunciés de sobte unes fórmules prèvies d'elaboració, mecàniques, una mena de trampa creadora que, en ésser coneguda, despulla l'obra de la seva importància"<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup>CALDER, P., "El miserabilisme", p. 52.

<sup>88</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>89</sup>CALDER, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 3.

<sup>90</sup>CALDER, P., "L'actualitat i l'eternitat", *Fascicles literaris*, 2, 1958, p. 14.

Tot aquest discurs resulta molt familiar al lector de "L'exploració d'illes conegudes", però cal subratllar que correspon als anys 1958-1959, amb Calders vivint encara a l'exili, i s'adreça obertament, no contra el Realisme Històric propugnat de Castellet i Molas, sinó contra l'anomenada «novel·la catòlica», amb Joan Sales com a referent principal:

"És curiós que una bona part d'aquesta literatura pessimista pretengui, seguint una moda que faciliti el desitjat èxit administratiu, atribuir-se un contingut religiós. Tal com l'entenen alguns escriptors catalans, la novel·la catòlica pren l'aparença d'un balanç de la brutícia i dels baixos instints, sembla una llarga llista d'insòlits errors del Creador"<sup>91</sup>.

De retorn a Catalunya, la seua primera col·laboració a *Serra d'Or* serà, simptomàticament, "La tristesa com a estil", article en què sintetitza totes les idees exposades anteriorment als *Fascicles literaris*. S'ha d'entendre, doncs, com un manifest de l'autor, com una presa de posició pública dins el món literari català, al qual s'acaba de reintegrar. Si, a més, tenim en compte que la publicació d'aquest article coincideix amb l'època d'escriptura de *L'ombra de l'atzavara*, no podem pensar que la novel·la obeeix a un circumstancial canvi d'orientació de l'autor, determinat per l'ambient literari amb què es troba en arribar a Catalunya. Pel que fa a la literatura testimonial, l'aspecte més directament relacionat amb la novel·la, continua defensant "el pudor del propi sofriment":

"I quan l'escriptor esdevé víctima o testimoni directe? Poden passar dues coses: que se senti cridat a donar-nos el document de la seva tristesa veritable o que consideri un deure de parlar d'altres coses, amb l'altruisme desesperat d'un fals optimisme. Això darrer no ha d'ésser, necessàriament, per ganes de no comprometre's. Pot obeir a una mena de pudor, al mateix sentiment que ens priva de parlar de les nostres malalties al primer conegut que ens atura pel carrer. És clar que totes dues posicions poden donar obres interessants i, de fet, les donen. Si m'inclino a fer la defensa dels qui sofreixen sense queixar-se tant, és perquè aquests passen per un mal moment, perquè llur veu baixa també mereix d'ésser escoltada. El fet d'expressar el sofriment amb planys i esgarips no vol pas dir que se sofreixi més, sinó que no se sap tant de sofrir"<sup>92</sup>.

La seua manera d'enfocar el testimoni defuig tant les tintes negres del drama com la transcendència històrica de l'aventura. Com ha remarcat Jordi Castellanos, "no edulcora l'exili, ni transigeix amb ningú, ni cerca sentits ulteriors que salvin els homes i les situacions"<sup>93</sup>.

Passats els anys, el mateix Calders va contribuir, fins a un cert punt, a relacionar *L'ombra de l'atzavara* amb la moda del realisme històric. En diferents entrevistes ho va deixar entendre ben a les clares, amb declaracions com ara:

---

<sup>91</sup>CALDERA, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 2.

<sup>92</sup>CALDERA, P., "La tristesa com a estil", *Serra d'Or* V, núm. 8-9, agost-setembre 1963, p. 36.

<sup>93</sup>CASTELLANOS, J.-MELCION, J., *Calders. Els miralls de la ficció*, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 2000, p. 137.

"En tornar de Mèxic, em vaig trobar que aquí vivíem en un clima de realisme històric que en deien, i es demanava que els escriptors donéssim testimoni del que havíem viscut; això de moment em va sobtar, però vaig arribar a pensar que potser tenien raó, i així va sortir *L'ombra de l'atzavara*"<sup>94</sup>.

Tanmateix, un document bastant excepcional en un escriptor poc propens a justificar, o simplement explicar, les pròpies obres, l'"Autoanàlisi literària", feta com a complement a l'entrevista realitzada per Lluís Busquets i Grabulosa, ens permet comprovar que, ara, tot i que el text és de la mateixa època que la declaració anterior, el caràcter testimonial de *L'ombra de l'atzavara* es desvincula explícitament del Realisme Històric:

"Tot just de retorn d'un llarg exili, vaig constatar dues circumstàncies que pesaven en el món de les nostres lletres: el predomini del realisme històric com a mesura crítica per a establir i seleccionar una escala de valors, i un marcat interès editorial en la recerca d'obres que contribuïssin a fer la crònica de la nostra època. La primera circumstància m'hauria influït molt poc, perquè ja se sap que les modes van i vénen i crec que cadascú ha de dir allò que té per dir a la seva manera, amb la resignació anticipada de pensar que, si l'encerta, alguna cosa en quedarà, i si no, sempre se li podrà reconèixer que almenys ho ha provat honestament.

---

<sup>94</sup>FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'«Antaviana»", p. 14. Cf. també NADAL, M., "Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià", *Serra d'Or* XXXIII, núm. 376, abril 1991, p. 13.



La segona circumstància em va capficar més. Potser sí que als protagonistes que tenen uns mitjans d'expressió (o que els sembla que els tenen), se'ls pot exigir el testimoniatge de la parcel·la històrica que els ha tocat de viure. És més: segurament que sí, sobretot si el ve de gust. I a mi, en aquell moment, m'hi va venir.

[...] Només em vaig proposar de «fer la meva part», aportant el que va ésser, més que no pas una visió total, una ferida"<sup>95</sup>.

No és l'única vegada que Pere Calders es diverteix jugant a embolicar una mica la troca. En la meua opinió, la clau per a entendre, en els seus justos termes, la voluntat testimonial atribuïda per l'autor a la novel·la la trobem en matisacions com «fer la meva part» o "crec que cadascú ha de dir allò que té per dir *a la seva manera*"<sup>96</sup>. En un escriptor que, reiteradament, ha manifestat que les seues històries no li semblen tan irreals o fantasioses com diuen perquè són "senzillament, la meua manera de veure les coses que s'han esdevingut a prop meu"<sup>97</sup> o que "en tots els meus contes hi ha una càrrega autobiogràfica, tot el que explico m'ha passat a mi d'una manera o altra"<sup>98</sup>, conceptes com «realisme» o «testimoni» no es poden interpretar *stricto sensu*, s'han de prendre caldersianament si no volem córrer el perill de portar la interpretació pel pedregar, per dir-ho amb una expressió grata a l'autor.

En aquests moments, Calders gaudia d'un sòlid prestigi com a contista dins el món de les lletres catalanes; bastarà recordar els resultats de l'"Enquesta: els crítics

---

<sup>95</sup>CALDERA, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, ps. 93-94. Publicat originalment a *El Correo Catalán*, 20-V-1978.

<sup>96</sup>La cursiva és meua.

<sup>97</sup>NADAL, M., "Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià", p. 14.

davant la literatura catalana (1939-1963)"<sup>99</sup>, en què *Cròniques de la veritat oculta* rep 10 dels 19 vots possibles, situant-se com l'obra més votada en l'apartat de "Narració", i *Gent de l'alta vall* en rep 4. Afegirem, encara, que entre els que aposten per Calders es troben els crítics més conspicus del Realisme Històric (Josep M. Castellet, Joaquim Molas, Francesc Vallverdú). *L'ombra de l'atzavara*, malgrat el Sant Jordi, no va tenir la mateixa fortuna. Joan Triadú n'ha explicat la recepció amb unes paraules tan exactes com eloqüents: "novel·la discutida i poc compresa al moment d'aparèixer (considerada poc «històrica» per uns i poc «literària» per d'altres)"<sup>100</sup>. També seguint Triadú podem entendre quin era el retret essencial que hom feia a la novel·la caldersiana: "les crítiques de *L'ombra de l'atzavara* deixen pendent la seva condició de novel·lista tal com aleshores, en aquell moment, s'interpretava o es podia interpretar què era el novel·lista"<sup>101</sup>. El mateix Triadú escrivia el primer comentari extens sobre la novel·la de Calders només dos dies després d'haver-se-li concedit el Sant Jordi 1963, en el jurat del qual havia actuat com a secretari. En defensa de la novel·la, i amb la intenció de contestar unes crítiques previsibles, Triadú era el primer a posar en lletra de motlle l'interrogant: "la crítica i els lectors es plantejaren, de segur, l'abismal pregunta, tan freqüent avui davant les millors obres literàries que es publiquen en forma de novel·la: *L'ombra de l'atzavara*, és una novel·la?"<sup>102</sup>. És clar que l'argumentació del crític, el màxim valedor de Calders en aquesta època, desembocava en una resposta afirmativa, i el fet de plantejar la pregunta obeïa al debat obert a

---

<sup>98</sup>BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plonies catalanes contemporànies*, p. 88.

<sup>99</sup> "Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)", *Serra d'Or* VI, núm. 9, setembre 1964, ps. 52-58.

<sup>100</sup>TRIADÚ, J., *La novel·la catalana de postguerra*, Edicions 62, Barcelona, 1982, p. 127.

<sup>101</sup>TRIADÚ, J., "Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi", dins CABRÉ, R. (ed), *Pere Calders o la passió de contar*, p. 34.

l'entorn de la necessitat de crear un model de novel·la catalana destinat a arrossegar un públic ampli. Triadú reitera, en aquesta ocasió, i en relació a l'obra guanyadora d'un premi, el Sant Jordi, nascut amb la intenció d'estimular l'expansió social de la novel·la catalana<sup>103</sup>, el punt de vista que ja havia exposat en treballs anteriors<sup>104</sup>: les concessions literàries en nom de la demandada facilitat de lectura, l'obcecació crítica per una novel·la "llegívola", amenacen de mediatitzar i inhibir la recerca creadora d'una novel·lística personal i renovadora.

Rafael Tasis, en la ressenya de la novel·la, torna a centrar l'atenció sobre el mateix aspecte, considerat com a problema: "¿és, realment, un novel·lista, Pere Calders, o bé és només un narrador, un excel·lent narrador amb una tendència especial a esbrinar allò que ell en diria "la veritat oculta", situada entre la realitat i la fantasia?"<sup>105</sup>. Novament, la conclusió resol el dilema a favor de l'escriptor, i ho fa d'una manera rotunda: "La lectura de *L'ombra de l'atzavara*, iniciada amb aquests antecedents, esvaeix, al meu entendre, tots els dubtes. Sí, Pere Calders és un novel·lista"<sup>106</sup>. Però, pel camí, s'han deixat anar suficients reticències per a impedir donar la qüestió per tancada, entre les quals, la desqualificació de *Ronda naval sota la boira*<sup>107</sup>, la novel·la més estimada pel seu autor, inèdita encara per manca d'editor,

---

<sup>102</sup>TRIADÚ, J., "Comentari mensual", *Serra d'Or* VI, núm. 4, abril 1964, p. 53.

<sup>103</sup>El Sant Jordi, convocat per primera vegada el 1960, venia a substituir el Joanot Martorell i n'augmentava la dotació econòmica de 40.000 a 150.000 pessetes, equiparant-lo al Premio Nadal, amb la voluntat d'aconseguir el mateix impacte social que aquest tenia en la literatura castellana.

<sup>104</sup>Cf. TRIADÚ, J., "La nova novel·la I, II, III", *Serra d'Or* I, II, núm. 6, 8, 2, juny, agost, febrer 1960-1961, ps. 7-9 (juny), 12-14 (agost) i 10-11 (febrer); i TRIADÚ, J., *La literatura catalana i el poble*.

<sup>105</sup>TASIS, R., "L'ombra de l'atzavara, Premi Sant Jordi 1963", *Serra d'Or* VI, núm. 6, juny 1964, p. 40.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>107</sup>"puc dir que vaig divertir-m'hi força, però que no em semblava pas respondre al concepte que hic et nunc, tinc de la novel·la catalana. Més aviat va semblar-me una de les *Cròniques de la veritat oculta*,

després de fracassar, per dues vegades, en els premis literaris. El crític plantejava, a més, un segon problema, el de l'oportunitat de fer de l'exili mexicà matèria narrativa. Les reserves de Rafael Tasis no deriven d'una objecció a la novel·la entesa com a testimoni; ell mateix, uns mesos abans, definia el seu ideal de novel·la en els següents termes: "una autèntica aportació al testimoni d'una època, d'una sensibilitat i d'unes preocupacions artístiques i socials"<sup>108</sup>. D'altra banda, la demanda de testimoni literari era força generalitzada en aquests anys; per a comprovar-ho, només cal mirar les respostes a l'"Enquesta als escriptors catalans: narradors"<sup>109</sup> de *Serra d'Or*, sobretot a la darrera de les preguntes plantejades: "Quina funció ha d'acomplir el narrador català d'avui?". En aquestes coordenades, l'exili apareixia com una de les assignatures pendents de la necessària crònica del temps present: en 1965, Estanislau Torres encara es referia a "la «novel·la-exili» que jo crec que ens falta"<sup>110</sup>. Tot i això, Pere Calders es va haver de passar mitja vida justificant el seu amor a Mèxic i a la colònia d'exiliats catalans en aquest país per a defensar-se de les crítiques que va suscitar el seu testimoni, aspecte que tindrem ocasió d'analitzar en el capítol IV. És bastant clar que el testimoni de Calders no s'ajustava al que s'entenia majoritàriament com a tal en l'època. En la "Nota a la segona edició" de *L'ombra de l'atzavara*, l'autor introdueix la seua reflexió sobre el caràcter i els límits del testimoni literari: "el viatger que tingui la

---

allargassada i completada amb un conjunt variat de tombarelles i d'acudits dignes d'un James Thurber o de qualsevol altre gran caricaturista-escriptor, com el mateix Calders" (*Ibid.*).

<sup>108</sup>R. TASIS, "Parèntesi, per Concepció G. Maluquer", *Serra d'Or* V, núm. 10, octubre 1963, p. 31.

<sup>109</sup>"Enquesta als escriptors catalans: narradors", *Serra d'Or* III, núm. 6, juny 1961, p. 15-18, i "Enquesta als escriptors catalans: narradors II", *Serra d'Or* III, núm. 8, agost 1961, p. 12-14.

<sup>110</sup>E. TORRES, "Desarrelats, d'Odó Hurtado", *Serra d'Or* VII, núm. 3, març 1965, p. 59.

fortuna de visitar les terres de l'Anàhuac farà bé de valer-se de les guies, més que no pas de les imatges d'un mirall passejat per uns barris ciutadans"<sup>111</sup>.

La desconfiança en l'ambició realista del mirall stendhalià de reflectir objectivament la realitat allunya la proposta literària caldersiana de l'afany de comunicar una veritat històrica que trobem en altres cròniques, com, per exemple, *K.L. Reich*, d'Amat-Piniella, aquestes sí molt valorades, en la seua funció testimonial, per la crítica coetània.

Pere Calders atribuïa a "raons extraliteràries" una part substancial del rebuig a la seua novel·la i afegia que els retrets de desagraïment cap a Mèxic només podien ésser el resultat de dues causes: "o jo no he sabut escriure, o hi ha qui no sap llegir"<sup>112</sup>. El desajustament entre l'«escriptura» caldersiana i la «lectura» que se'n fa a l'època deixa al descobert la distància existent entre dues concepcions -la de l'autor i la dominant en aquells anys- del testimoni i, per extensió, de la novel·la. El resultat és la marginació de *L'ombra de l'atzavara*, més evident si tenim en compte el previsible efecte publicitari associat al Sant Jordi. No crec que es pugui afirmar, com s'ha fet, sense el perill de conduir a conclusions errònies que, amb l'obtenció del premi, quedava "plenament integrat al circuit literari català"<sup>113</sup>. Si a l'enquesta de *Serra d'Or* sobre la literatura de 1939 a 1963 Calders, com hem vist, quedava consagrat com a contista, a l'"Enquesta: els millors títols 1964-1970"<sup>114</sup> *L'ombra de l'atzavara* no mereixerà ni un sol vot de cap dels vint crítics consultats, ni tan sols els de Maurici Serrahima, Josep M.

---

<sup>111</sup>CALDERA, P., "Nota a la segona edició", dins *L'ombra de l'atzavara*, Edicions 62, Barcelona, 1980.

<sup>112</sup>CALDERA, P., "Autoanàlisi literària", dins L. BUSQUETS I GRABUOSA: *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

<sup>113</sup>PONS, A., *Pere Calders, veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona, 1998, p. 253.

<sup>114</sup>"Enquesta: els millors títols 1964-1970", dins *Serra d'Or*, XIII, núm. 139, 1971, ps. 72-77.

Llompart i Joan Triadú, membres del jurat que li va atorgar el Sant Jordi. El període a examen és de tan sols set anys i, del total de vint-i-una novel·les votades, n'hi apareixen algunes que, amb el temps, han desaparegut pràcticament d'escena o han passat a ocupar un lloc secundari entre la producció de l'època. Si, a més, tenim en compte que l'altra novel·la publicada per Calders en aquests anys, *Ronda naval sota la boira*, tampoc no hi obté ni un sol vot, podrem arribar a copsar l'abast del judici de Triadú quan, referint-se a la recepció de l'escriptor en aquesta dècada, parlava de "deixar pendent la seva condició de novel·lista". Els documents ens demostren que aquesta opinió era força generalitzada; carregar-ne les responsabilitats només a dos o tres persones concretes és una manera de fugir d'estudi i resoldre-ho per la via còmoda. Encara avui en dia, tot i que la valoració del Calders novel·lista ha anat quanyant molt en la seua cotització, podem trobar algun comentari que s'entesta a jerarquitzar la producció de l'autor, amb un nivell superior, el dels contes, i un apartat subaltern, el de les novel·les.

### 3.4.3 La recepció de Calders des del Realisme Històric

*L'ombra de l'atzavara* no s'ajustava a la categoria d'obres "escrites amb una certa consciència històrica que, amb una dimensió col·lectiva de la societat", havien de reflectir "l'esperit, els homes i els problemes del nostre temps, tipificant-los i exposant-los sota la llum de la dinàmica de la història"<sup>115</sup>, requisits que Josep M.

---

<sup>115</sup>CASANOVA, M. [J.M. CASTELLET] , "Hi ha una nova novel·la catalana", *Horitzons*, 2, 1961, p. 53.

Castellet reclamava per a la nova novel·la catalana. Si l'exili era, en opinió de J. Molas, un del temes privilegiats de la nova novel·la realista<sup>116</sup>, la visió que en feia la novel·la de Calders escapava al model proposat. A *La literatura de postguerra*, Molas inclou la producció de Calders dins el conjunt majoritari d'obres que tendeixen "a l'evasió de la realitat «històrica»"<sup>117</sup>. Significativament, només es refereix a les seues "narracions curtes", sense mencionar *L'ombra de l'atzavara*. Al número monogràfic que la revista *Europe* va dedicar el 1967 a la literatura catalana, Molas situa Calders, ara com a autor de *L'ombra de l'atzavara*, dins el grup d'escriptors que "utilisèrent les techniques en vigueur avant 1936"<sup>118</sup>, grup respecte al qual els autors del nou realisme representen un trencament. ¿Què és el que diferencia la crònica caldersiana de l'exili narrat a *Tots tres surten per l'Ozama*, l'obra de Vicenç Riera Llorca considerada per J. Molas la primera mostra de novel·la realista i «històrica» a la postguerra? Deixant de banda la tècnica novel·lística, en tots dos casos se'ns proposa un testimoni de la inadaptació dels refugiats a una societat que els és aliena, amb el consegüent enfonsament personal i la fugida com a única esperança. Ara bé, s'hi poden assenyalar diferències pel que fa a l'exposició dels fets des de la perspectiva de la dinàmica de la història. La ressenya de Sergi Beser sobre la segona edició de la novel·la de Riera Llorca posa de manifest algun dels aspectes d'aquesta lectura:

"La novel·la acaba amb a la desaparició a l'Ozama dels cadàvers de Lluís, el paràsit, i Ramon, el somiador introvertit, i la fugida, pel mateix riu, de Miquel

---

<sup>116</sup>MOLAS, J., "La novel·la de postguerra", dins *Obra crítica/1*, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 238-239.

<sup>117</sup>MOLAS, J., *La literatura de postguerra*, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 1966, p. 13-14.

<sup>118</sup>MOLAS, J., "La littérature catalane et la guerre civile", *Europe*, 464, 1967, p. 29.

com a mariner d'un vaixell americà que desafia l'amenaça dels submarins alemanys. El final d'aquests tres personatges sembla culminar llur peripècia vital a Santo Domingo, ja que el tipus de mort de Lluís i de Ramon està d'acord amb llur història personal, i Miquel, el més conscient de sentir-se en una presó i el qui s'esforça per escapar, és l'únic del grup que surt amb vida. Aquest alliberament final de Miquel, i el fet que el seu compromís polític i la fe en la transformació de la societat el converteixen en el personatge positiu de la novel·la, sembla indicar que la seva figura transcendeix el pla aparential del relat"<sup>119</sup>.

El protagonista de *L'ombra de l'atzavara*, per contra, és un militant de la nostàlgia, amb més fantasia que voluntat, que confia cegament en una sort que no té, construint permanentment el conte de la lletera, malgrat els continus desmentiments de la realitat. Sotmès a un progressiu esmussament de l'ànima, acabarà hipotecant fins i tot l'esperança, vençut per una realitat que depèn més de la pròpia condició humana que dels condicionaments de la història. És un personatge sense grandesa; ell mateix arriba a veure's com "un personatge una mica grotesc" que, fins i tot en el punt culminant del seu drama, es planteja el suïcidi més com a part de la representació que com a conseqüència inexorable de la tragèdia:

"A tot estirar es feia llàstima, sense rabejar-s'hi, deixant sempre una espitllera per veure si saltava l'esperança. Tornà a pensar en el suïcidi, és clar, però amb

---

<sup>119</sup>BESER, S., "Tots tres surten per l'Ozama, de Vicenç Riera Llorca", *Serra d'Or*, X, núm. 101, febrer 1968, p. 55.



finalitats especulatives, sense comprometre's a res. El distreia redactar mentalment cartes de comiat, comptant amb una trampa que li permetia de quedar-se per observar la cara dels amics" (p. 356).

Aquell "pudor del propi sofriment" reclamat per Calders imposa una perspectiva distanciada, amb l'humor com a instrument desmitificador i com a garantia de control intel·lectual contra els desbordaments sentimentals i l'empatx de transcendència.

Pel que fa a la tècnica narrativa, la novel·la de Calders proposa, com és característic en tota la seua obra, un ús paròdic de determinades modalitats del gènere; en aquest cas, l'inici en clau de novel·la policíaca, amb la sospita de l'assassinat planant sobre la mort de l'Estrader, anirà contrapuntant la història de Joan Deltell, deixant al descobert la separació entre el que s'esdevé i la tendència a la interpretació fantasiosa del protagonista de la novel·la, fins que, al final, la causa de la mort es revelarà com un procés d'autodestrucció a conseqüència de la inadaptació a la vida de l'exili. Per la resta, *L'ombra de l'atzavara* no respon a cap dels procediments de renovació tècnica assenyalats per la crítica del realisme històric, resumits per Joaquim Molas en els següents termes:

"protagonista, en general, col·lectiu, que no és definit per l'autor sinó que es defineix pels seus gestos i les seves paraules, reducció de l'argument a un simple fil conductor, que, en principi, és un viatge o, al contrari, un espai tancat, fragmentarisme, simultaneïtat i interferència de les accions, anades i tornades

constants en el temps, predomini del diàleg sobre la narració o la descripció, gust pel detall concret i caracteritzador, llenguatge despulat i col·loquial, etc."<sup>120</sup>.

Pere Calders va sentir com un atac personal la difusió del programa realista històric. En la conversa mantinguda amb Estanislau Torres, Calders s'hi referirà fent servir conceptes com humiliació i arraconament<sup>121</sup>. Tanmateix, una de les defenses més apassionades de l'obra caldersiana prové precisament de Francesc Vallverdú, un dels pocs crítics literaris de militància marxista, des de les pàgines d'*Horitzons*, revista del PSUC creada, en paraules de Francesc Vicens, responsable de la publicació en la primera etapa, amb la finalitat d'"analitzar la realitat catalana des del punt de vista marxista, fer penetrar les nostres idees en el desenvolupament de la cultura catalana, i ajudar el Partit a jugar un paper dirigent en el moviment nacional català que acabava d'entrar en una etapa qualitativament nova"<sup>122</sup>.

Encara que l'anàlisi de Vallverdú és anterior a l'aparició de *L'ombra de l'atzavara*, els termes amb què avalua l'aportació caldersiana a la literatura catalana em semblen força significatius a l'hora de fer balanç sobre la relació entre l'escriptor i el Realisme Històric. Vallverdú considera Calders "el narrador més extraordinari de la nostra postguerra" i "primer contista dels nostres dies"<sup>123</sup>. Però, més que els elogis, resulta significativa la manera com planteja la qüestió, essencial per a la crítica marxista, del compromís literari en la transformació de la societat. Per al crític, Calders "se sent profundament preocupat per l'home i les seves il·lusions, per la societat, pels

---

<sup>120</sup>MOLAS, J., "La novel·la de postguerra", dins *Obra crítica*/I, p. 238.

<sup>121</sup>Cf. TORRES, E., *Els escriptors catalans parlen*, Editorial Nova Terra, Barcelona, 1973, p. 36-37.

<sup>122</sup>VICENS, F., "La primera etapa de «Nous Horitzons» (1960-1964)", dins DDAA, *«Nous Horitzons» Vol I. 1960-1961*, Barcelona, 1979, p. 10.

seus problemes" i, encara que reconeix que no hi dóna solucions, es pregunta: "¿però és que ha de donar-nos-les un escriptor?"<sup>124</sup>, interrogant que amenaça de fer trontollar l'ortodòxia de la teoria literària marxista. Curiosament, és Calders qui opina que, a les obres literàries, "se'ls pot exigir que tinguin l'ambició de proposar remeis"<sup>125</sup> als mals de la humanitat. És obvi que s'estan referint a problemes i solucions de caràcter ben diferent.

En un altre moment, Vallverdú planteja retòricament una altra pregunta que podria convertir-se en un retret de comportament antisocial llançat a l'escriptor: ¿es pot desprendre del característic humorisme caldersià, present fins i tot en les "narracions més realistes" de *Gent de l'alta vall*, "qualsevol menyspreu envers les pobres criatures que ell crea"? El crític s'afanya a descartar completament aquesta sospita, i ho fa utilitzant, com a argument decisiu, la qualitat literària: el menyspreu "impossibilitaria Calders d'escriure obres d'autèntica importància"<sup>126</sup>. Vallverdú conclou el seu article argumentant a favor de Calders, un escriptor no totalment "indiscutit", malgrat el general reconeixement de la seua aportació literària, en relació "al problema medul·lar de tota obra: la qüestió del "servei" de la literatura caldersiana". És a dir, defensa Calders de la manera, al seu entendre simplista i esquemàtica, de concebre la interdependència entre compromís i opció estètica realista:

"La major part dels escriptors marxistes opinen que el realisme socialista és el mètode més apropiat i que en més gran mesura contribueix al desenvolupament

---

<sup>123</sup>ROIG, R. [F. VALLVERDÚ], "L'obra de Pere Calders", *Horitzons*, 4, 1961, p. 31 i 36.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>125</sup>CALDERA, P., "Una indústria que no prospera a Catalunya", p. 3.

<sup>126</sup>ROIG, R. [F. VALLVERDÚ], "L'obra de Pere Calders", p. 35.

d'una societat vers el socialisme. Per als autors no marxistes, però igualment progressius, també el realisme ha estat preferit als altres sistemes, a l'evasió, que actualment ningú ja no s'atreveix a defensar. Però no convé veure en el realisme socialista -ni en el realisme "tout court", que al cap i a la fi no és més que aquest en "estat inconscient"- una forma rígida, un pla a seguir preestablert, com volen els crítics burgesos, sinó més aviat una ordenació, purament i simplement al servei de l'home. Esmentaré unes paraules d'Elsa Triolet, la gran novel·lista russo-francesa que ha declarat no fa gaire: "Si jo avui m'inclino per un mètode, el del realisme socialista, no crec pas que això suposi una forma o un contingut precisos. No suposa sinó un *resultat*...".

Quelcom de similar podríem dir respecte a Calders. Deixant de banda certes temences, certa sentimentalitat més aviat petit burgesa, és evident que el nostre autor té la suficient lucidesa per a donar-nos en forma de contes fantàstics el complex panorama que ofereix avui una societat a punt de desaparèixer. Que personalment Calders se senti o no identificat amb les aspiracions d'aquesta societat [és una] qüestió que al meu entendre no té massa importància, quan existeix una obra de positiu interès com és la seva"<sup>127</sup>.

En la mateixa línia, Vallverdú no dubtarà a enfrontar-se amb un company de militància, Jordi Solé Tura [A. Prats], per reparar l'"acte d'injustícia" que aquest ha comès, al seu parer, en la ressenya, publicada a *Nous Horitzons*, del llibre de Joan Triadú *La literatura catalana i el poble*. Vallverdú li discuteix, a més del to i la valoració

de l'obra crítica de l'autor ressenyat, els criteris amb què estableix el concepte de "novel·la burgesa", criteris que "poden infondre en els lectors una idea equivocada del que és la crítica marxista". Vallverdú hi torna a insistir en l'equivocació que representa imposar com a únic model estètic vàlid el realisme, amb les mateixes raons amb què havia defensat la literatura de Calders de l'acusació d'inhibir-se de la funció de servei:

"és inadmissible la conclusió a què arriba el nostre col·laborador dient que "per a Triadú novel·la actual i novel·la burgesa són expressions idèntiques". En la meua opinió, això és perillós, ja que suposa l'agrupament sota una còmoda etiqueta -la de "novel·la burgesa"- de les tendències de la novel·lística moderna "no llegívola". Aquest error implica una concepció molt estreta del realisme, el qual sempre és més aviat un *resultat* que no pas uns *mitjans*. És absurd de voler indicar a un novel·lista el *camí* que ha de seguir perquè la seva obra respongui a les necessitats del temps: és l'obra en ella mateixa que ens ha de dir si l'escriptor ha reeixit o no a plantejar, a esbrinar els problemes de la seva societat, *encara que no sigui llegívola*"<sup>128</sup>.

Joaquim Molas, per la seua banda, en la crònica literària de l'any 1964, destacava la novel·la de Calders d'entre les publicades aquell any: "Quizá las novelas más interesantes han sido *L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders, y *L'hereva de dona Obdúlia*, de Llorenç Villalonga", per davant d'obres com *L'altre demà*, d'Estanislau

---

<sup>127</sup>Ibid., p. 36.

<sup>128</sup>ROIG, R. [F. VALLVERDÚ], "La literatura catalana i el poble, de Joan Triadú i la crítica d'Albert Prats a *Nous Horitzons*", *Nous Horitzons*, 2, 1962, p. 60.

Torres, encara que aquesta encaixava amb els cànons "más nuevos del realismo histórico"<sup>129</sup>.

A la llum d'aquests judicis, difícilment podem parlar d'anatema o de persecució orquestrada per part de la crítica del Realisme Històric contra l'obra de Pere Calders. Si avui *L'ombra de l'atzavara* és considerada "una de les millors novel·les sobre l'exili"<sup>130</sup>, en el seu moment va patir les conseqüències de no ajustar-se a les exigències que, de forma bastant generalitzada, i no tan sols des de les files del Realisme Històric, hom demanava a la novel·la en el context de la batalla per la normalització de la literatura catalana i sota els condicionaments restrictius ben coneguts de l'època.

#### 3.4.4 L'exploració d'illes conegudes

Amb tot, la topada entre Calders i el programa del Realisme Històric era inevitable. Per a Calders, la proposta de Castellet i Molas representava ara, com ho havia fet uns anys abans la línia defensada per Joan Sales, un qüestionament radical a la seua manera d'entendre i practicar la literatura. Com ja hem avançat adés, a "L'exploració d'illes conegudes" tornarà a esgrimir contra l'opuscle de Joaquim Molas els arguments ja utilitzats als *Fascicles literaris*. L'escriptor resumeix la seua resposta a *La literatura de postguerra* en una frase que s'ha fet famosa i ha passat a simbolitzar la poètica caldersiana: "En realitat, aquest llarg monòleg que m'ha suscitat Joaquim

---

<sup>129</sup>MOLAS, J., "Literatura catalana", dins *Suplemento 1963-1964, Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa-Calpe*, Madrid, 1968, p. 1210.

<sup>130</sup>M. CAMPILLO (1988): "El conte", dins RIQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la literatura catalana*, 11, p. 26.

Molas volia desembocar aquí: reclamar una total llibertat per al somni"<sup>131</sup>. La refutació caldersiana comença, com és preceptiu en tot discurs polèmic, per discutir el mètode d'anàlisi emprat pel seu oponent; malgrat la cortesia dels termes que utilitza, i a pesar que fins i tot reconeix, des de la discrepància, la utilitat de la feina feta per Molas, el ben cert és que Calders desqualifica *La literatura de postguerra* no sols pel desacord amb les seues apreciacions i valoracions, sinó també per la parcialitat de l'enfocament, com es pot observar en diferents comentaris escampats pels articles:

"el fet d'apassionar-se per un punt de partida i cenyir-s'hi amb rigor fa que la llum es projecti en una sola direcció i que quedin a les fosques les zones que no encaixen amb idees preestablertes".

"la valoració qualitativa del treball de cadascú cal fer-la sense la pressa dels esquemes i amb una objectivitat ben històrica, evitant que l'enamorament per una teoria ens deixi veure, tan sols, allò que volem mirar".

"(les sembres d'abans de la guerra) mereixen una collita "desinteressada". Vull dir: sense deixar de banda els fets importants que no encaixen amb els punts de vista personals"<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes V", dins *Serra d'Or* VIII, núm. 11, novembre 1966, p. 46.

<sup>132</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes I, III i IV", dins *Serra d'Or* VIII, núm. 7, 9 i 10, juliol, setembre i octubre 1966, ps. 39, 36 i 56.

La defensa de l'aportació literària dels escriptors del període de preguerra que hem exposat en l'apartat 3.4.1, centrada de manera destacada en la vindicació del Grup de Sabadell, discuteix la significació atorgada per Molas a aquesta literatura, entesa pel crític com el reflex de la desorientació intel·lectual del període, ahistòrica i de tendència mítica. Calders torna a insistir amb arguments ja esgrimits amb anterioritat: el compromís civicipolític se l'ha d'exigir a l'home, mentre que l'obra només ha d'obeir els imperatius de la creació literària, amb independència de qualsevol altra servitud; és en aquest sentit que Calders considera "dins del temps" els intel·lectuals catalans de l'etapa prebèl·lica:

"aquella generació d'intel·lectuals d'abans de la guerra no va menysprear les inquietuds, les angoixes i les misèries del món que l'envoltava. Es van produir, simplement, separacions entre l'home i l'obra (això que ara torna a ésser moda de considerar impossible), i hi havia qui feia versos postsimbolistes, de plantejament metafísic, i quasi alhora signava manifestos cívics i prenia partit militant. Qui sap si això, fet i fet, no era més aferrat al realisme que no escriure poesia descriptiva i signar manifestos metafísics"<sup>133</sup>.

La sèrie d'articles se centra, de manera preferent, a contestar, en termes estètics, les preteses bondats del Realisme Històric com a tendència literària. L'adhesió de Calders a l'actitud de bonhomia carneriana, a aquella mena d'elegància que consisteix a evitar les estridències de caire sentimental i a passar pel sedàs de la tendresa i l'humor els aspectes més agres de l'existència humana, el col·loca, com ja havia passat amb el



que ell anomena “tremendisme ruralista” del Modernisme, en contra d'un realisme que es fixa obstinadament en la misèria de la realitat amb una intenció de denúncia; les raons adduïdes per Calders no es fonamenten en cap dimissió de l'autor respecte als compromisos cívics que reclama l'època, són de caràcter estètic i remetent a una forma d'entendre l'especificitat de la literatura com a forma d'expressió:

"Com que s'associa -no sé ben bé per què- el realisme amb la lletjor i la tristesa, a cada cicle de preocupació testimonial s'estableix la pugna de veure qui va més enllà i qui la diu més grossa. De fa segles, un petit engany fa aparicions periòdiques, sempre amb un aire innovador i de força: deixar-se de romanços i *dir les coses pel seu nom*. A mi em sembla -i vagi com a divagació sense cap transcendència- que un dels aspectes apassionants de la literatura, com a repte a l'escriptor, és de buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió.

(...) el realisme, històric o no, acaba sucumbint a la temptació de completar l'inventari de la misèria física i espiritual de l'home; com que la llista ja és molt llarga -jo diria que l'home, de fa temps, se sap tots els mals-, cal esmolar la inventiva per a afegir-hi noves ratlles. Per tal que això no aparegui com a simple delectança morbosa, de bona fe o esforçant-se a figurar-ho, es presenta com a protesta, de manera que el realisme és una rara protesta contra la realitat. I com que la rebel·lia, el crit, el compromís, etc., han d'ésser cada vegada més espectaculars, es comença per ignorar l'altra cara de la moneda, la *realitat agradable* i s'acaba condemnant-la. Algú ha arribat a dir que cal que l'home

---

<sup>133</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes II", dins *Serra d'Or* VIII, núm. 8, agost 1966, p. 29.

s'avergonyeixi dels seus moments de felicitat, la qual cosa enfonsa en l'estupor dels dubtes. Si fos així, ¿quin seria l'objecte de la *protesta*? Quan cridem, què hem d'exigir? S'entén que aquestes preguntes no es refereixen pas a situacions d'urgència cívica, sinó a tendències filosòfico-literàries; hi ha reivindicacions que no es poden confiar del tot a la literatura i, en el nostre cas, mal aniria qui se'n refiés"<sup>134</sup>.

L'altra línia principal d'argumentació contra el Realisme Històric l'ataca en les seues pretensions de tendència actual i l'avalua en relació als resultats assolits pel seu model de referència. Calders entén l'etiqueta "Realisme Històric" com l'eufemisme possible per a designar la concepció de la literatura de filiació marxista coneguda amb el nom de Realisme Socialista. El balanç que permet la producció artística elaborada des dels pressupòsits del Realisme Socialista és clarament negatiu; més encara, ha provocat el contrasentit de produir un art i una literatura conservadors sota la bandera del progrés i de la llibertat:

"Tot el que el socialisme ha representat de conquesta en la dignificació de l'home no ha aconseguit de reflectir-ho en guanys convincents en el terreny de l'art. És més: s'ha produït la paradoxa que tot el que el socialisme té d'avançada en els propòsits de salvació col·lectiva s'ha tornat decadent en voler entatxonar-ho a la creació artística. Es veu que es tracta de dues revolucions de signe diferent, que es poden i s'han de realitzar sense interferir-se. És tan absurd, i no em dol de

---

<sup>134</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes II", *Serra d'Or* VIII, núm. 8, agost 1966, p. 29.

repetir-me, intentar un art marxista com ho seria fer la prova d'un sindicalisme "artístic"<sup>135</sup>.

Cal dir, però, que Calders s'equivoca en identificar el Realisme Històric amb el Realisme Socialista. Com ha recordat Vicent Simbor, el Realisme Socialista "pretén ser la trasllació al camp literari -i artístic en general- del materialisme dialèctic" i el seu objectiu "no és la còpia fotogràfica de la realitat sinó la versió "dinamitzada" d'aquesta realitat d'acord amb els objectius ideològics de la construcció del socialisme ("romanticisme revolucionari" i "heroi positiu")", mentre que el programa patrocinat per Castellet i Molas, també de base marxista, es diferencia, tanmateix, del Realisme Socialista i té com a principals referents ideològics "les aportacions de Lukács i Brecht"<sup>136</sup>.

La suposada modernitat del corrent queda contestada per un minuciós recorregut a través dels autors que estan marcant les tendències de moda en cultures tan allunyades com la soviètica, la nord-americana i l'europea; el que Calders observa com a denominador comú entre tota aquesta producció que ja ha rebut el favor de crítica i públic és precisament la recuperació dels valors que Molas atribueix a la descomposició intel·lectual d'una cultura ahistòrica, com són l'humor, l'absurd i la poesia. En resum, l'avís caldersià adverteix precisament de l'anacronisme d'una moda, la del Realisme Històric, contemplada des de la perspectiva del context internacional.

La postura de Pere Calders es basa, d'altra banda, en una regla bàsica de l'ofici creatiu: la necessitat de l'escriptor de mantenir-se fidel a si mateix, al marge de les

---

<sup>135</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes III", *Serra d'Or* VIII, núm. 9, setembre 1966, p. 36.

modes, com a única garantia d'autenticitat i com a condició ineludible de qualitat literària. A més, en les particulars circumstàncies en què sobreviu la literatura sota el franquisme, una política crítica d'exclusió amenaçaria els esforços necessaris cap a la normalització. Calders, doncs, no es defensa amb pretensions d'exclusivitat i no propugna el bandejament de la literatura realista històrica; el darrer dels articles deixa de banda els termes més agres de la polèmica en favor d'una proposta de conciliació i de construcció col·lectiva de la cultura nacional:

"En aquest panorama, sovint entristit pels retrocessos i pels desenganys, no crec pas que hagi arribat el moment de les exclusions implacables. (...)

Tanmateix, tot el nostre món literari és condicionat per la circumstància que la vocació neix aquí lligada a una tria cívica. La curiosa hostilitat que desperta una obra que desplaça -els gustos literaris originen aversions terribles-, convé que la passem pel sedàs del nostre intent de salvar-nos a través de l'idioma, sense la por que això ens aboqui a equivocacions irreparables, ja que, després de tot, el nivell mitjà de la nostra producció literària no és inferior a la realitzada en altres llengües peninsulars"<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> SIMBOR, V., *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, en premsa.

<sup>137</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes VI", dins *Serra d'Or* VIII, núm. 12, desembre 1966, p. 44.



#### **IV-UN CALDERS REALISTA?**



#### 4.1 L'obra de tema mexicà

Els vint-i-tres anys d'exili mexicà de Pere Calders es van traduir, literàriament parlant, en les obres contingudes en el volum 2 de les *Obres Completes* de l'autor: el recull de contes *Gent de l'alta vall* (1957), la novel·la *L'ombra de l'atzavara* (1964) i la *nouvelle Aquí descansa Nevares* (1967), a les quals cal afegir els "Apunts per a dos contes mexicans" (1979)<sup>1</sup>. El que singularitza aquest corpus és el que la crítica ha anomenat el "tema mexicà": el país d'acollida convertit en escenari de les narracions i els mexicans -bàsicament, els indis-, en protagonistes. No són, però, ni de bon tros, les úniques obres escrites per Calders durant el llarg exili; a Mèxic, Calders va escriure, sense cap vinculació amb l'ambient que l'envoltava, alguns dels seus llibres més representatius: *Cròniques de la veritat oculta* i *Ronda naval sota la boira*, entre d'altres. De fet, només *Gent de l'alta vall* va ser escrita i publicada durant l'estada mexicana de l'autor, mentre que *L'ombra de l'atzavara* va ser redactada ja a Catalunya, en el primer any del retorn de l'exili, i *Aquí descansa Nevares*, escrita a Mèxic en el mateix període que *Gent de l'alta vall*<sup>2</sup>, va ser revisada i publicada també quan ja Calders s'havia instal·lat definitivament a terres catalanes.

En el conjunt de la producció caldersiana, l'"obra mexicana" representa, en termes quantitius, un percentatge reduït. Així ho fa notar l'autor, en resposta al judici apuntat per J. Faulí -"la temàtica mexicana d'una gran part de la seva obra"<sup>3</sup>- en ressenyar *Aquí descansa Nevares*:

---

<sup>1</sup> CALDERS, P., "Apunts per a dos contes mexicans", dins *Taula de canvi*, 13, 1979, ps. 95-99. Joan Melcion ha recollit tota la narrativa breu de tema mexicà, incloent-hi els "Apunts per a dos contes mexicans" a CALDERS, P., *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, Edicions 62, Barcelona, 1997.

<sup>2</sup> Pere Calders dona com a data d'escriptura d'*Aquí descansa Nevares* -amb el títol inicial *La conquesta de la ciutat dels morts*- l'any 1954 a CALDERS, P., "El Mèxic d'en Calders", dins *Tele-Estel*, 88, 1968, p. 6. Per una carta a Agustí Bartra del 4 de maig de 1964 sabem que, en aquestes dates, treballa en la revisió de l'obra, encara amb el primer títol (Cf. AULET, J., "El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, p. 118).

<sup>3</sup> FAULÍ, J., "El Mèxic de Calders", dins *Tele-Estel* 84, 1968, p. 14.



"He publicat una setantena de contes, dels quals només cinc són de tema mexicà, i una sola novel·la relacionada amb el meu exili. Si es té en compte que he publicat deu llibres des que vaig començar a escriure, trobo que no estic obsessionat per aquesta temàtica, sobretot si es considera que he viscut durant vint-i-quatre anys a Mèxic"<sup>4</sup>.

Malgrat l'exigua entitat d'aquest capítol de la literatura caldersiana, i de la resistència constant de l'autor a integrar-se culturalment en el país d'acollida - aspecte que tindrem ocasió de comentar més avant-, Pere Calders reconeix que l'experiència de l'exili ha col·laborat a perfilar la seua literatura d'una manera decisiva:

"he d'admetre que la meua obra, sense l'estada a Mèxic, fóra diferent, però no a causa del país que m'acol·lí, sinó d'haver marxat del meu: no hi influí Mèxic, sinó l'enyorament i, com a conseqüència, un desig d'evasió, de fugir de la realitat dura de cada dia..."<sup>5</sup>.

Ja Joan Fuster, en la seua *Literatura catalana contemporània*, havia concedit un destacat protagonisme a la vivència del desarrelament a l'hora de fixar les línies mestres de la literatura caldersiana, en una anàlisi que, en la nostra opinió, com tindrem ocasió de comentar més endavant en tocar la qüestió del "realisme", té l'encert de centrar en poques línies les claus per a entendre la manera en què Calders enfoca la reelaboració literària de la realitat. De moment, però, quedem-nos només amb l'observació fusteriana sobre l'essencialitat de l'exili en la construcció de l'univers caldersià:

"L'experiència del desterrat és determinant en el seu treball. Potser no n'és l'explicació última, però sí que hi té el pes d'un coeficient decisiu. Mèxic - homes i paisatges, formes de vida- se li converteix en una mina de temes, i

---

<sup>4</sup> CALDERS, P., "El Mèxic d'en Calders", p. 6.

<sup>5</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", p. 13.

entre ells la peripècia del català trasplantat. L'«humorisme», o sigui, la distorsió automàtica de les imatges socials, coincidia amb una necessitat profunda, anterior, del seu art"<sup>6</sup>.

En tractar aquest grup d'obres la crítica ha plantejat, com a primera qüestió a dilucidar, l'homogeneïtat o heterogeneïtat en relació al corpus global caldersià. La tendència dominant proposa aïllar la narrativa de tema mexicà en funció d'una singularitat basada, sobretot, en el pes que hi té la idiosincràcia pròpia dels usos i costums del país i dels seus habitants, alhora que hi reconeix algunes de les característiques distintives de l'univers literari caldersià. És el cas de Jaume Aulet o de Joan Melcion. Ambdós apunten, a més, com a característica rellevant de l'obra de tema mexicà un realisme que contrasta amb l'insòlit i la fantasia, ingredients emblemàtics en la resta de la literatura caldersiana:

"els contes mexicans tenen unes característiques comunes que els diferencien de la resta: l'element insòlit no cal que sigui fantasiós perquè l'estranya idiosincràcia del país ja és prou sorprenent per ella mateixa"<sup>7</sup>.

"Calders sembla que opti, doncs, per usar un registre més realista, des del punt de vista de la fabulació, i més convencional, des del punt de vista de la construcció literària -és a dir de la trama-, quan el referent és un món, el de l'indi mexicà, que ja pressuposa un xoc amb el sistema d'interpretació del món propi del lector"<sup>8</sup>.

El realisme es converteix en el principal factor distintiu per a Joan Triadú. En ressenyar el volum 2 de les *Obres Completes* Triadú minimitzava l'aparent diferència d'aquesta producció dins el conjunt:

---

<sup>6</sup> FUSTER, J., *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 1972, p. 382.

<sup>7</sup> AULET, J., "Introducció" a CALDERS, P., *Obres Completes*/I, p. 8, n. 1.

<sup>8</sup> MELCION, J., "Èxodes, viatges, desvaris i naufragis", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, p. 56. Melcion ja havia sostingut aquesta opinió a la "Introducció" a CALDERS, P., *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, p. 17.

"D'aparença, examinada d'una manera sumària o superficial, aquesta narrativa pot semblar que presenta un Calders «diferent», sense els trets que caracteritzen els contes més famosos de *Cròniques de la veritat oculta* o la novel·la *Ronda naval sota la boira*. Una lectura més atenta d'aquest volum, tot sencer, hauria de servir per a corregir aquesta impressió de trencament del que és fins avui un conjunt narratiu de gran unitat"<sup>9</sup>.

Posteriorment, però, Triadú ha sostingut una visió obertament partidària de dividir en dos grans blocs l'obra de Calders, en què la narrativa mexicana constituïria, encara que amb una certa precaució, un "parèntesi realista"<sup>10</sup>, que correspondria a una actitud literària de "veritat patent", molt diferent de l'actitud literària de "veritat oculta" pròpia dels altres títols de l'autor<sup>11</sup>.

Calders mateix encarava aquestes obres com un nou tombant dins la seua trajectòria literària. Així ho confessa en una carta a Triadú en què presenta el primer dels seus contes mexicans, publicat a *Pont Blau*, en els següents termes:

"És, em sembla, molt distint dels que he escrit fins ara i ha obeït a una nova necessitat interior. [...] No vull que aquest conte aparegui en el recull que preparem, perquè no hi encaixaria. A més, voldria escriure un llibre de contes mexicans. És curiós que no hagi sentit aquesta necessitat fins després de catorze anys de residir aquí"<sup>12</sup>.

Igualment, ell és en gran mesura responsable -o, si més no, coresponsable- del corrent d'opinió partidari de catalogar aquesta producció com a realista, a partir de les declaracions fetes en diferents entrevistes. Així, per exemple:

---

<sup>9</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders: *Gent de l'alta vall, Aquí descansa Nevares, L'ombra de l'atzavara*", *Avui*, 20-X-1985. Recollit a TRIADÚ, J., *La ciutat dels llibres*, Edicions Proa, Barcelona, 1999, ps. 65-68.

<sup>10</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders, el gust per escriure", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, p. 19.

<sup>11</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi", p. 32.

<sup>12</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders, el gust per escriure", p. 17.

"Dels meus contes mexicans, no n'hi ha cap que sigui absolutament inventat, tots són escrits a partir de fets reals... Són contes realistes perquè tracto d'expressar-hi una cosa que vivia.

[...] L'Andrade Maciel, per exemple, l'havia conegut de vell, quan feia de vigilant d'uns grans magatzems de Mèxic i anava coix, i el que explico a "Primera part d'Andrade Maciel" és exactament el que li va passar. També he conegut el guardaagulles de "La Verge de les vies", que treballava amb guixos de colors i la gent anava a veure el que tenia en exhibició, i era una mena de personatge del barri"<sup>13</sup>.

Dins aquest conjunt homogeneïtzat pels referents mexicans, la novel·la *L'ombra de l'atzavara* es distingeix de la resta perquè ara el protagonisme recau en la colònia catalana exiliada a Mèxic, amb el país i els seus habitants indígenes com a teló de fons i figurants, mentre que els contes i *Aquí descansa Nevares* tenen com a personatges exclusius els indis mexicans i el seu món. En la celebració del Sant Jordi atorgat a la novel·la de Calders, l'autor marcava les diferències entre l'obra premiada i els contes de *Gent de l'alta vall*, ja publicats; a la pregunta "Podem emparentar l'obra guanyadora amb aquells contes?", responia: "No ben bé. *L'ombra de l'atzavara* es refereix als problemes de l'exili, parla de la vida dels catalans emigrats a Mèxic"<sup>14</sup>.

#### 4.1.1 La recepció de la narrativa mexicana

*Gent de l'alta vall* va tenir una excel·lent acollida per part de la crítica, atenta a l'evolució del narrador que s'havia consagrat amb *Cròniques de la veritat oculta*. Resulta ben significatiu que, en l'"Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)", publicada a *Serra d'Or*, malgrat competir amb *Cròniques de la veritat oculta*, recull que apareix com a obra més votada en l'apartat de "Narració",

---

<sup>13</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", ps. 13-14.

<sup>14</sup> VILAGINÉS, C.-VALLVERDÚ, F., "Els premis de Santa Llúcia", dins *Serra d'Or*, VI, núm. 2-3, 1964, p. 73.

*Gent de l'alta vall* se situa en tercera posició, ben destacat entre tota la producció de narrativa breu d'un quart de segle. D'entre els comentaris sobre la primera de les obres mexicanes de Calders, podem citar com a particularment reveladora la de Francesc Vallverdú, obertament encomiàstica a pesar de la seua teòrica militància en les files del Realisme Socialista, programa ben allunyat -per no dir oposat-, com ja hem pogut comprovar, a la pràctica literària caldersiana. Vallverdú considera Calders "el narrador més extraordinari de la nostra postguerra" i, en relació a *Gent de l'alta vall*, "una altra obra important" a parer del crític, ens interessa subratllar particularment el judici segons el qual en l'actitud de l'autor no hi ha cap "menyspreu envers les pobres criatures que ell crea", sinó, al contrari, "un afany real de comprensió"<sup>15</sup>.

La situació canvia amb *L'ombra de l'atzavara*: encara que no van transcendir en lletra impresa, tot un seguit d'indicis semblen indicar inequívocament que la novel·la de Calders va causar malestar entre l'exili català de Mèxic i, a partir d'aquest malestar, la novel·la adquireix una sospita d'inoportunitat que no per velada va deixar d'alimentar la llegenda negra d'un Calders culpable de manca de gratitud cap al país que el va acollir, una llegenda que ha sobreviscut fins a èpoques molt recents. Anna Murià deixa entreveure el motiu principal del disgust provocat entre els catalans de la colònia ultramarina: "Nosaltres, els que visquérem a l'ombra de l'atzavara [...] hi vàrem reconèixer tots els personatges i ara [...] encara n'hi ha que sabem molt bé qui són amb el nom fictici i la lleu disfressa"<sup>16</sup>. Veure's retratat en una novel·la que no es caracteritza precisament per l'exaltació de la missió històrica ni per la grandesa èpica no podia satisfer a segons quins "personatges". No és el tractament de la cultura i dels personatges mexicans allò que va despertar la indignació dels catalans, encara que fou aquest l'argument esgrimit. Rafael Tasis considerava els personatges autòctons de *L'ombra de l'atzavara* dignes "de figurar entre la 'gent de l'alta vall'"<sup>17</sup>, un elogi sense objeccions si tenim en compte l'elevada opinió que li mereixia aquest recull de contes; tot i això, en la mateixa ressenya, Tasis es pregunta: "¿és un bon tema -i si ho és, no és prematur i delicat d'utilitzar-lo- el de l'existència i de la subsistència dels catalans exiliats a Mèxic en

<sup>15</sup> VALLVERDÚ, F., (R. ROIG), "L'obra de Pere Calders", ps. 34-35.

<sup>16</sup> MURIÀ, A., "La cohesió vital de Pere Calders", dins *Catalan Review* X, 1-2, 1996, p. 36.

<sup>17</sup> TASIS, R., "L'ombra de l'atzavara, Premi Sant Jordi 1963", p. 41.

els darrers vint-i-cinc anys?"<sup>18</sup>. La conclusió a la qual arriba és del tot positiva a favor de la novel·la: el tema és "no solament lícit, sinó, jo diria, ben útil" i haver sabut construir uns personatges que representen el "tipus mitjà del català exiliat" és "un dels encerts més grans de la novel·la de Pere Calders"<sup>19</sup>. El fet mateix de plantejar l'oportunitat del tema en uns moments en què, des de diferents trinxeres, hom reclamava la necessitat d'una literatura que donàs testimoni dels recents episodis històrics, ja ens indica que la versió caldersiana de l'exili no s'ajustava a les expectatives de la demanda. A més, Tasis, en contraposar l'obra de Calders a les de Ferran de Pol de localització mexicana, ens acaba de corroborar l'origen de les reticències: aquestes -diu- "no s'introdueixen d'una manera tan profunda, podríem dir-ne indiscreta, en la intimitat dels exiliats, en la rel de llurs fracassos i de llurs triomfs, de llurs esperances i de llurs desil·lusions"<sup>20</sup>.

Les crítiques subterrànies van fer forat sens dubte. No s'explica d'altra manera la insistència amb què Calders va tractar durant anys de defensar-se'n. Les explicacions sobre la seua producció mexicana apareixen reiteradament en les entrevistes<sup>21</sup> i ocupen un espai d'excepció en textos signats per l'autor: el "Pròleg" a *Aquí descansa Nevares*, la "Nota a la segona edició" de *L'ombra de l'atzavara* i l'"Autoanàlisi literària" que acompanyava l'entrevista realitzada per Lluís Busquets i Grabulosa<sup>22</sup>. Si, a més, pensem que Calders és un autor més aviat reticent a discursar sobre la pròpia obra, l'èmfasi posat en aquesta qüestió encara se'ns revela més clarament motivat pel desig de justificar-se davant unes acusacions que escapaven de l'àmbit estricte de l'estètica.

Amb el "Pròleg" a *Aquí descansa Nevares*, Calders ofereix el seu primer i més extens plec de descàrrec en relació amb les acusacions sorgides arran de *L'ombra de l'atzavara*. La resposta de l'autor es converteix en el principal indici d'unes imputacions que, segons sembla, en el seu moment, no van traspasar l'esfera privada: Calders presenta el "Pròleg" amb l'argument que "hi ha coses que

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>21</sup> Cf., per exemple, TORRES, E., *Els escriptors catalans parlen*; FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana"; i COCA, J., "Pere Calders: una invasió subtil", dins *Serra d'Or*, XXII, núm. 240, 1980, ps. 35-40.

<sup>22</sup> CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, ps. 93-94.

cremen si s'han de guardar a dins"<sup>23</sup>. Pel que es desprèn de la refutació caldersiana, les crítiques a la seua obra coincideixen a assenyalar com a culpa essencial la deslleialtat de la seua visió sobre el món mexicà. Incideixen, doncs, en el comportament moral de l'autor, encara que, amb aquesta mena d'argumentació, de retop, les faltes inhabiliten o, si més no, condicionen les obres. Possiblement portat per aquesta línia d'acusació extraliterària<sup>24</sup>, Calders basa principalment la seua defensa també en termes morals i, només secundàriament, en el dret a la independència de l'escriptor. El retret de major envergadura -que, d'altra banda, se situa com a rerefons de tots els altres- és el del racisme. De passada, fixem-nos que l'autor situa l'inici del conflicte en una data posterior al seu retorn a Catalunya; després, per tant, de *L'ombra de l'atzavara* i no de *Gent de l'alta vall*:

"Penso que tot hauria anat passadorament bé, de no ser que un cop a casa, tornant del periple, algú m'ha dit que jo era racista. Això és esgarriós, o almenys aquest és l'efecte que m'ha fet a mi. Es tracta d'un qualificatiu que pot arruïnar el crèdit de qualsevol, sobretot ara, perquè va haver-hi un temps que la cosa no era tan diàfana. Recordo els riscos de la tria en uns moments que la decisió era plena de compromís, i consti que jo em vaig afiliar de seguida i de tot cor a la banda antiracista"<sup>25</sup>.

Es tracta, en paraules del propi Calders, del "grandiós tema de l'agraïment"<sup>26</sup>. Els seus detractors li retreuen haver adoptat un angle de visió que ignora el progrés econòmic i social assolit pel país per a perpetuar els tòpics del pintoresquisme de la idiosincràcia tropical. Davant d'aquestes acusacions, Calders se sent obligat a declarar públicament l'amor que sent pel país que li va oferir hospitalitat com a refugiat; en els tres textos als quals ens estem referint trobem

---

<sup>23</sup>CALDERS, P., *Obres completes/2*, Edicions 62, Barcelona, 1985, p. 69.

<sup>24</sup>Calders no té dubtes sobre els fonaments de la reacció que va suscitar *L'ombra de l'atzavara* entre els exiliats catalans de Mèxic: "Hi va haver qui es va enfadar molt, per raons extraliteràries" (CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94).

<sup>25</sup>CALDERS, P., *Obres completes/2*, p. 70.

<sup>26</sup>CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

idèntiques manifestacions en aquest sentit: "estimo els meus personatges mexicans"<sup>27</sup>, "El cas és que estimo Mèxic i que mai no m'ha passat pel cap denigrar-lo"<sup>28</sup>. La desavinència que les crítiques situen en el pla moral, Calders la presenta des d'una dimensió cultural:

"deu semblar odi allò que en el meu esperit és tan sols la comprovació d'una mena de distància. Les desigualtats existeixen, només cal mirar i veure, i ho saben tots els viatgers d'altura, que cada vegada abunden més. Les desigualtats s'han d'anivellar i ja hi treballem, però cal arreglar-les totes, les racials i les altres.[...]

Tanmateix, les diferències són una altra cosa i no crec que ens en sortim. No crec tampoc que calgui sortir-se'n i, un cop acceptat això, he trobat que hi havia diferències que m'agradaven més que les altres. Com tothom. És una qüestió de gustos, que no depèn gaire de la lliure voluntat: hi ha l'herència, el medi, la formació i fins el flac tan humà d'arribar a enamorar-se dels propis defectes i estimar-los més que les virtuts alienes"<sup>29</sup>.

En defensa de la legitimitat de la seua obra, l'autor també esgrimeix raons de caràcter estrictament literari: "si fos cert que així que un país ens obre les portes ens haguéssim d'estovar, la literatura de viatges rebria un cop mortal"<sup>30</sup>. Supeditar la creació literària a la vehiculació propagandística de principis ideològics de qualsevol mena no s'adiu a la concepció que en té Calders, com hem pogut comprovar en el capítol anterior. És per això que, en relació al deute de gratitud amb Mèxic, diferencia entre les obligacions del ciutadà refugiat i la independència de l'escriptor. Intentar convertir l'agraïment en literatura és un objectiu impossible des del punt de vista de la literatura, com podem observar en la càrrega irònica amb què convida els partidaris d'aquesta opció a fer-la realitat:

---

<sup>27</sup> CALDERS, P., *Obres completes/2*, ps. 75 i 120.

<sup>28</sup> CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABUOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

<sup>29</sup> CALDERS, P., *Obres completes/2*, p. 70.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75.



"Estic convençut que Mèxic no necessita el to ditiràmbic que els hauria agradat i que qualsevol dels meus detractors pot provar de convertir en una novel·la, i a veure què passa; per endavant, si algú s'hi decideix, li desitjo molta sort"<sup>31</sup>.

#### 4.1.2 Una literatura realista?

Entre els arguments esgrimits, Calders insisteix a presentar la seua obra mexicana com el relat d'uns personatges i d'uns esdeveniments reals: "Tot el que conto a *L'ombra de l'atzavara* ha succeït realment"<sup>32</sup>, "Dels meus contes mexicans, no n'hi ha cap que sigui absolutament inventat, tots són escrits a partir de fets reals"<sup>33</sup>. Aquesta mena de declaracions poden donar peu -i, de fet, n'han donat- a considerar aquestes obres com a "realistes". Ara bé, si entenem "realista" com a "reflex fidel i objectiu de la realitat" la interpretació entra en contradicció amb altres explicacions de l'autor, algunes de les quals contingudes en els mateixos textos, per no parlar de contradiccions amb la lectura de les obres. És evident que una concepció àmplia del realisme, el "realisme genètic" de què parla Dario Villanueva<sup>34</sup>, resulta poc operativa des del punt de vista teòric. A l'hora de considerar l'adscripció d'aquesta part de l'obra caldersiana al realisme tenim com a referent teòric el concepte de novel·la realista de Suleiman, la qual, amb una definició basada en "la correspondance virtuelle entre le monde quotidien du lecteur et le monde de la fiction", entén que la novel·la realista "fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur"<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

<sup>33</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", p. 13.

<sup>34</sup> Cf. VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario*, Instituto de España-Espasa Calpe, Madrid, 1992.

<sup>35</sup> SULEIMAN, S. R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Seuil, París, 1983, p. 21.

Com molt bé ha assenyalat Francesco Ardolino en relació a *L'ombra de l'atzavara*, "la seva parcialitat [de Calders] és explícita i no pas tendenciosa"<sup>36</sup>. En efecte, Calders no amaga que *L'ombra de l'atzavara* és "la meua visió o part d'experiència que em corresponia de l'exili a Mèxic"<sup>37</sup> i que "Només em vaig proposar de "fer la meua part", aportant el que va ésser, més que no pas una visió total, una ferida"<sup>38</sup>. És per això, per la condició de testimoniatge selectiu i subjectiu, que el propi autor recomana els lectors interessats a "conèixer" Mèxic que consulten una altra mena de fonts, diferents de la literatura:

"Mèxic és un país gran, en molts sentits. No es pot explicar en una sola conversa ni en un sol llibre, i, com tota cosa que té diversos aspectes, contar-ne només un pot constituir una parcialitat i és, de totes maneres, una obligada limitació. Concedint que el testimoni sigui veritat, no és tota la veritat, i el viatger que tingui la fortuna de visitar les terres de l'Anàhuac farà bé de valer-se de les guies, més que no pas de les imatges d'un mirall passejat per uns barris ciutadans"<sup>39</sup>.

El Mèxic de Calders respon a la veritat de l'escriptor, més que no pas a la - d'altra banda, impossible d'aprehendre- del país, encara que potser més que d'una qüestió de "veritat" -terme d'ambició transcendent-, el que cal és parlar d'una qüestió de perspectiva, de punt de vista:

"no pretenia fer un relat de tot Mèxic, ni del que va passar a tots els catalans que residien o resideixen encara en aquell país. Les reaccions de cada persona davant d'una mateixa situació depenen de molts factors, i un país, qualsevol

---

<sup>36</sup> ARDOLINO, F., "El desig del retorn: contribució a una lectura de *L'ombra de l'atzavara*", dins PUIG, C., *Pere Calders i el seu temps*, p. 316.

<sup>37</sup> NADAL, M., "Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià", p. 13.

<sup>38</sup> CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BÚSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

<sup>39</sup> CALDERS, P., *Obres completes*/2, p. 119.

país, té una complexitat oberta a una infinitat de punts de vista. Si els hagués volgut explicar tots, estic segur que m'hauria ennuegat"<sup>40</sup>.

Calders entén la pròpia literatura com una reelaboració de l'experiència viscuda, amb el benentès que la imaginació també forma part de la vida i que la literatura no és un afer de "fets" sinó de "buscar altres noms a les coses", és a dir, de llenguatge. Així, referint-se explícitament al conjunt de la seua producció, incloent-hi l'obra mexicana, afirma: "el que faig és una recreació: explicar personalment alguna cosa que he vist o he imaginat"<sup>41</sup>.

Establir una línia divisòria que separe la producció mexicana de Calders de la resta de la seua obra atenent només a la qualitat de "fets viscuts"/"fets imaginats" que actuen com a referents respectius, i deixant de banda la factura literària en què es converteixen, ens proporciona un escàs -per superficial- rendiment descriptiu. Considerar l'obra mexicana en clau realista, oposada a la resta del conjunt, de caracter ficcional, ens pot abocar a fer-ne una lectura parcial, és a dir, incompleta i condicionada.

Joan Fuster va copsar amb exactitud el paper que juga la realitat mexicana en la construcció de l'univers caldersià, un univers que escapa a qualsevol pretensió d'aixecar actes notariais:

"Calders és un escriptor que no es presenta tan obsedit per "descriure" o "testimoniar" una societat, com per esbossar els termes d'una problemàtica més aviat abstracta: existencial i tot. És ben possible que, sense el pas per l'exili -sense l'escenari i sense els personatges que li proporciona Mèxic-, els contes de Calders haguessin derivat a factures més acostades a Poe, Pirandello o Kafka: al "conte filosòfic" tradicional. Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives. Calders la utilitza amb habilitat i amb exactitud: la barreja d'exactitud i d'habilitat -de malícia- és la

---

<sup>40</sup> CALDERS, P., "Autoanàlisi literària", dins BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, p. 94.

<sup>41</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", p. 14.

caricatura. Damunt, hi ha, així mateix, molta voluntat d'observació, de simpatia i d'*ostinato rigore* "42.

L'oposició de Calders a una concepció de la novel·la entesa com a document realista és una actitud sostinguda en el temps i profusament argumentada, com hem pogut veure en el capítol anterior. En el primer comentari dedicat a *L'ombra de l'atzavara*, Joan Triadú feia servir una distinció del propi Calders entre la novel·la entesa com a exposició i la novel·la entesa com a creació per a explicar l'elaboració literària del testimoni caldersià, sensiblement diferent del que les exigències del moment demanaven a la novel·la realista: "Calders, col·locat en el dilema de *registrar* o *crear*, ha adoptat una solució al capdavant clàssica: crear després d'haver registrat"43.

Com assenyalava Fuster, "Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives": el subratllat l'hem de posar més en "interpretacions" que no pas en "realitat". Declaracions del propi autor vénen a confirmar un enfocament de Mèxic que té com a particularitat més remarcable l'absurd i l'estranyesa que, en la resta de la seua obra, Calders havia de representar amb la construcció d'un univers de marcada ficcionalitat. Mèxic li ofereix, doncs, una realitat que, als seus ulls d'europèu, apareix com a ficció elaborada: "Cal repetir (ho he dit altres vegades) que allò que nosaltres entenem per realitat, té a Mèxic una altra dimensió: la gent, allí, fa coses que en altres latituds cal inventar per als personatges ficticis"44.

En el cas de *L'ombra de l'atzavara*, l'exili viscut per l'autor, el seu confessat enyorament i algunes vivències concretes conegudes -com ara el negoci de la impremta amb un soci mexicà45- podrien portar a deduccions precipitades sobre el caràcter de testimoni autobiogràfic fidedigne de la novel·la i, en conseqüència, a una certa identificació entre el protagonista, Joan Deltell, i l'escriptor. Deixant de banda tots els trets biogràfics que no hi concorden, que en són molts, encara hi ha un altre factor que ens impedeix de fer el paral·lelisme: la imatge de l'autor implícit. Tot i

---

42 FUSTER, J., *Literatura catalana contemporània*, p. 383.

43 TRIADÚ, J., "Comentari mensual", p. 53.

44 CALDERS, P., "Apunts per a dos contes mexicans", p. 95.

45 Cf. PONS, A., *Pere Calders, veritat oculta*, ps. 215-217.

que és ben sabut que autor i narrador són dues instàncies netament definides i impossibles de confondre, en aquest cas, els judicis del narrador contribueixen a perfilar una imatge de l'autor implícit que contrasta amb la del personatge: les opinions del narrador extra-heterodiegètic sobre Deltell posen de manifest una distància crítica a través de la qual queden desemmascarades les fantasies i la subjectivitat de la percepció del personatge: "En això, com en altres conclusions apassionades, era una mica injust" (p. 136); "En Deltell tenia més imaginació que voluntat" (p. 149). Deltell no és l'heroi positiu que provoca la identificació del lector, és un personatge que, arrossegat per les circumstàncies, es troba perdut en un món que no entén i que, impermeable a la realitat que l'envolta, s'entesta a jutjar-la i a voler adaptar-la a la seua idea de normalitat. Si *L'ombra de l'atzavara* presenta Mèxic com un front hostil per a l'uropeu refugiat, no és menys certa la dissecció autocrítica dels exiliats catalans, desproveïts de la coartada de la grandesa històrica, sense la retòrica inherent al sacrifici concebut com a salvació patriòtica i situats a ran de terra, en el nivell d'una condició humana amb totes les conegudes misèries que li són pròpies. Com advertia Fuster, el testimoni caldersià, més que com a descripció realista o històrica, s'ha d'entendre com el retrat "d'una problemàtica més aviat abstracta: existencial i tot".

En relació a la seua visió literària de Mèxic, Pere Calders s'ha expressat amb claredat: "el que vaig fer fou, com a espectador, la comprovació d'una gent i d'una realitat que em sorprenien"<sup>46</sup>. Adopta, doncs, la perspectiva de l'espectador, una perspectiva que només erròniament podem confondre amb la neutralitat<sup>47</sup>; així ho suggereix el mateix autor, com podem comprovar en aquestes paraules del "Pròleg" a *Aquí descansa Nevares*:

"Tal com provo d'explicar-ho, els indis americans que he presentat són vistos des de la banda europea inhibidora, qui sap si amb la ridícula càrrega de suficiència de sentir-me enfilat en un observatori volador" (p. 73).

---

<sup>46</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", p. 13.

<sup>47</sup> En la nostra opinió, per tant, no resulta encertat considerar que la narració en tercera persona de les narracions mexicanes de Calders implica que "l'actitud presa és d'una objectivitat desapassionada" (Bath, A., *op. cit.*, 131), encara que, això sí, té un efecte de distanciament en el lector.

En aquest sentit de "mirada d'espectador", però sense cap voluntat de reflex realista de la realitat, entenem la definició de Triadú de l'obra mexicana de Calders com una literatura feta "des de fora", en contraposició a *Ronda naval sota la boira* i la resta dels contes, fets "des de dins"<sup>48</sup>. En sintonia amb aquesta perspectiva, el relat, en les narracions mexicanes, corre a càrrec d'un narrador extra-heterodiegètic en tots els casos; aquesta mena de narrador no és estrany en la resta de la producció de l'autor, en la qual, però, domina el model de narrador autodiegètic.

#### 4.1.3 La visió de Mèxic

És ben coneguda la resistència de Calders a integrar-se culturalment en el país on va viure el seu llarg exili; per exemple, el 1959, en una carta a Triadú, afirmava:

"fa vint anys que sóc fora de Catalunya, sense haver-me'n mogut mai del tot o almenys la part que m'importa més de mi mateix, i em valc de tots els miratges per seguir habitant-la. [...] Penseu que m'he mantingut tossudament al marge de qualsevol incursió en una cultura que no és la meua"<sup>49</sup>.

El desterrament li suposa una profunda sensació de desarrelament que amenaça la pròpia condició d'escriptor. A les reiterades declaracions de "sentir l'ofec espiritual que produeix Amèrica"<sup>50</sup>, s'afegeix la convicció que el clima espiritual del país d'adopció acabarà per afectar la seua dedicació literària, com podem observar en una carta a Xavier Benguerel, pocs mesos després de l'arribada a Mèxic: "em comença a guanyar la mandra que diuen que cau del cel i em sembla que si m'he d'estar gaire temps a Amèrica no faré mai més res de bo"<sup>51</sup>; en la mateixa línia, escrivia al seu pare l'any 1948:

"és evident que no es pot fer res ni crear coses veritablement importants sense estar arrelat al país. L'exili comporta fatalment una desorientació, un

---

<sup>48</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi", p. 42.

<sup>49</sup> PONS, A., *op. cit.*, p. 237.

<sup>50</sup> BUSQUETS I GRABUOSA, L., "Tres cartes de Pere Calders a Xavier Benguerel (1940-1941)", dins *Catalan Review* X, 1-2, 1996, ps. 68-69.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 69.

sentir-se desplaçat, que no es poden traduir en obres perdurables. Parlo naturalment de creacions de l'esperit, i almenys puc afirmar que en el nostre cas, els fets em donen la raó"<sup>52</sup>.

El protagonista de *L'ombra de l'atzavara*, Joan Deltell, es parapeta en l'enyorament i atribueix a l'hostilitat del medi el seu enfonsament espiritual. Hem d'anar amb compte, però, a l'hora de veure en aquesta actitud un reflex literal de les idees de l'autor. A més de la insalvable distància que existeix sempre entre l'experiència viscuda i la seua conversió en material literari, hem de recordar la minuciosa anàlisi psicològica que ens en forneix el narrador extra-heterodiegètic, segons la qual, el fracàs de Deltell s'ha de posar més en relació amb la fragilitat de la condició humana que no amb els condicionaments del context social i cultural. Calders sembla prevenir-nos en aquest sentit en introduir, en la "Nota a la segona edició" de la novel·la, un judici que, aplicat al personatge, no l'eximeix precisament de la part de responsabilitat que li pertoca en el seu destí: "Voler convertir-se en un activista permanent de la nostàlgia és un mal negoci que aboca a balanços desoladors" (p. 120). *L'ombra de l'atzavara* és una esplèndida novel·la sobre l'exili i ho és precisament perquè, més enllà de la crònica de les diverses vivències i actituds dels membres de la colònia catalana a Mèxic, "posa uns interrogants sobre els comportaments humans que no es poden resoldre amb una lectura maniquea de l'obra ni amb una predeterminació simplista a favor de la bonhomia de l'autor"<sup>53</sup>.

En relació a *L'ombra de l'atzavara* Calders ha parlat de "topada entre dues cultures"<sup>54</sup>. En realitat, aquesta "topada" la podem fer extensiva a la resta de la seua narrativa mexicana, amb una diferència, però: en la novel·la, forma part de la història, mentre que, en els contes i la *nouvelle*, la cultura europea condiciona el punt de vista narratiu que filtra unes històries mexicanes. El narrador observa i interpreta l'indi "des de fora", però no amb la fascinació mitificadora de l'exòtic - pròpia també d'una mirada europea-, sinó des de la sorpresa que provoca constatar l'abisme irreductible que separa les respectives maneres d'entendre el món. En una

---

<sup>52</sup> CASTELLANOS, J.-MELCION, J., *Calders. Els miralls de la ficció*, p. 111.

<sup>53</sup> ARDOLINO, F., "El desig del retorn...", p. 334.

<sup>54</sup> TORRES, E., *Els escriptors catalans parlen*, p. 22.

carta a Joan Triadú, Calders explicava "Fortuna lleu" des d'aquest angle: "Vaig haver d'esforçar-me -no sé si aconseguint-ho- per no expressar amb massa cruesa l'antagonisme entre el meu món i el de l'indi, ja que no es tracta d'una gràcia meva ni d'una culpa mereixedora de càstig"<sup>55</sup>. La comprovació de la diferència no implica, de cap manera, un menyspreu de l'altre, segregat des d'una consciència de superioritat<sup>56</sup>. Deltell i la seua esposa mexicana, Adela, representen un cas paradigmàtic de l'entodussiment amb què ambdues parts s'atrinxeren contra la cultura aliena: "L'Adela estava disposada a defensar-se d'aquell empatx de Catalunya, tant com ho estava el seu marit a demostrar tretze són tretze que entre els pobles encara hi havia classes" (p. 137). L'enfrontament entre les dues mentalitats també apareix, en l'obra de Calders, amb l'indi com a víctima del conflicte: és el cas de l'Andrade Maciel relatat als "Apunts per a dos contes mexicans", un exemple de topada "molt il·lustrativa", en paraules de l'autor, en el qual la innocència i el desig d'ajudar d'Andrade es veuen recompensats amb l'acomiadament laboral. El narrador clou la història amb la imatge del protagonista perplex, "amb el desencís que comporten les injustícies" (p. 99).

En diferents ocasions, Calders es va referir a l'estratègia defensiva que l'indi ha desenrotllat contra l'amenaça fagocitària de l'home blanc, entestat durant segles a redimir l'indi i, de passada, aprofitant la redempció en favor de les pròpies ànsies de fortuna. A *L'ombra de l'atzavara* podem trobar diversos exemples de la cuirassa amb què els nadius mexicans es protegeixen dels projectes en què els europeus pretenen implicar-los: així, per exemple, al personal del taller, el tràfec que hi imposa Deltell "els produïa esverament, com si fos l'avís d'un futur ominós; meditaven defenses i subterfugis, preparaven un pla pacient de protecció" (p. 247) i Xebo "es defensà amb l'escut de la raça, amb el "Qui sap!" que, sagaçment administrat, serveix de resposta a qualsevol pregunta» (p. 334).

<sup>55</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders, el gust per escriure", p. 17.

<sup>56</sup>No podem acceptar sense discussió algunes de les conclusions de M. Noguer-C. Guzmán ("Problemes de construcció de l'alteritat discursiva a la "narrativa mexicana" de Pere Calders", dins PUIG, C. (ed), *Pere Calders i el seu temps*, ps. 297-311), resultat d'una línia d'anàlisi que aïlla i sobredimensiona la correcció política i que pretén demostrar "la semàntica de l'alteritat amb què la mirada 'europea' ha forjat la seva imatge de les cultures dites perifèriques [...], fruit d'uns ulls imperials" (p. 310). Sí que compartim, en canvi, altres de les seues aportacions, com ara, la negació del caràcter realista de la producció mexicana de Calders i la consideració que la figura de l'indi s'hi correspon a "un conjunt de representacions estereotipades" (p. 310).



La incomprensió de segles arrenghera cadascú en la categoria que li correspon: si, d'una banda, hi ha l'"indi", de l'altra, hi ha l'"home blanc", aquell "vostés" en plural que també despersonalitza qualsevol dels seus membres engolit per l'estereotip. Joan Deltell és un "barceloní blanc, extraviat en terres d'Amèrica", alié per convicció a qualsevol intent de salvar l'indi, al qual "li sabia una mica de greu que l'atzar l'hagués portat a simbolitzar la raça que empenyia les altres a empaitar la felicitat traient el fetge per la boca" (p. 165). Tot i això, no deixa de sentir "la força missionera de la seva condició d'home blanc" (p. 166) i, quan les circumstàncies li ho permeten, intentarà arranjar les vides i els comportaments dels mexicans per a ajustar-les a les seua idea de normalitat -en el cas de la família- o de triomf econòmic -en el cas dels treballadors de la impremta. D'altra banda, per a Adela, l'Orfeó Català és una "colla de *mensos*, un qualificatiu mexicà que defineix la monotonia quan va acompanyada de l'estupidesa" (p. 137). Per al seu soci a la impremta, Deltell és "un *gaxupín* de ploma tendra" (p. 337), terme despectiu amb què els mexicans designen l'espanyol vingut a fer les Amèriques. La incomprensió és el motiu pel qual tendim a pensar que l'altre és inferior i cal tractar-lo com a tal: però, si Deltell creu que els seus treballadors són "com criatures" i se'ls ha de conduir "amb unes regnes curtes, sense oblidar la dosi d'humanitat indispensable" (p. 334), un dels operaris, la Nigua, se li adreça "com si parlés a un fill petit o a una mare malalta" (p. 336).

A "La batalla del 5 de maig" el personatge incongruent, ridiculitzat per la seua absoluta incapacitat de comprensió, no és cap dels indígenes sinó el periodista nord-americà, el qual només arriba a entendre el que ha succeït quan li posen un exemple de beisbol.

A la novel·la de Calders, amb l'excepció del protagonista, els membres de la colònia catalana no són vistos com a personatges individualitzats i complexos, sinó com a representacions d'actituds que apareixen en relació d'oposició binària: els partidaris de quedar-se a Mèxic enfront dels partidaris de tornar a Catalunya; els qui s'hi senten en un medi hostil enfront dels qui consideren Mèxic un paradís; els qui han fet fortuna amb els negocis enfront dels qui hi han fracassat... A més del tractament esquemàtic, l'òptica de Calders renuncia a qualsevol temptació d'idealitzar el grup d'exiliats del qual forma part. Les rivalitats que es despatxen a les tertúlies de l'Orfeó Català adopten, en ocasions, la fórmula d'una caricatura

plena de mordacitat, com ara en la discussió sobre les diferents repercussions que tindrà per a les economies de Sabadell i Terrassa una hipotètica entrada al Mercat Comú Europeu: "una qüestió local que desvetllava passions i la paraula s'acostava al crit, sortien a flor vells ressentiments de festa major" (p. 180). La tendència a viure ancorats en la realitat anterior al cataclisme que els va forçar a l'expatriació, entre la nostàlgia del món perdut i el desig de participar en la seua recuperació, confessada en primera persona pel mateix Calders, és presentada amb un distanciament no exempt d'ironia: de les personalitats de l'exili que treballen a la CEA, se'ns diu que "el seu temps s'havia aturat a l'Espanya d'abans de l'any trenta-sis i allí la tenien com una bella adormida, sota campana de vidre, esperant-los a ells per llevar-se i tornar a caminar" (p. 152). Els defensors de la integració cultural tampoc no queden al marge de l'escarni: així, per exemple, Carles Ramoneda, el qual ha posat els noms de Cuauhtemoc i Xòtxitl als fills, "li costava un esforç cada vegada que havia de cridar-los, però era una afirmació de voluntat que valia la pena" (p. 184).

Amb tot, la imatge dels exiliats no és totalment negativa en el balanç final i, fins i tot un personatge que acumula antipaties com En Fageda, prototipus del triomfador i un dels líders de la colònia, acaba per demostrar virtuts que n'humanitzen el comportament. Des de la perspectiva de Deltell, els catalans exiliats mantenen, malgrat tot, uns vincles de solidaritat que els cohesionen com a grup i que actuen com a pòlissa d'assegurança de cadascun dels individus que en formen part:

"la colònia catalana era com un poble molt petit dins una ciutat molt gran, amb unes regles, una constitució moral i uns principis de seguretat col·lectiva. No hi havia res escrit de tot això, però funcionava passadorament bé. Potser no arribaven al grau de perfecció que impedís les caigudes, però quan algú queia hi corrien tots, o almenys els més pròxims a l'atribolat, i l'ajudaven a aixecar-se" (p. 360).

En l'altre bàndol, l'indi també respon als trets característics d'una categoria estereotipada i, a més, elaborada des d'una perspectiva europea, com ja hem

comentat: primitiu, hieràtic, fatalista, el seu comportament respon a una lògica del tot oposada a la de l'home blanc. El treball és una de les qüestions en què es posa en evidència la disparitat d'opinions; per exemple, a *L'ombra de l'atzavara*: per a Natxo, "el treball conservava tot l'horror de la maledicció bíblica, era un càstig que li feia pagar les culpes d'algú altre, sense haver tingut abans les compensacions dels paradís" (p. 235), mentre que en Deltell, "fidel a la seva raça, trobava que la feina - encara que fos excessiva- era una benedicció" (p. 254). Al "Pròleg" a *Aquí descansa Nevares*, l'autor introdueix unes matisacions sobre aquest particular que, una vegada més, ens desaconsellen d'establir equivalències a la lleugera entre Calders i el seu personatge:

"Un conflicte permanent entre les races autòctones americanes i l'home ibèric és el punt de vista, que els oposa, sobre l'obligació de treballar. [...]

A mi em sembla que tots tenen raó, i que tots s'equivoquen, amb un equitatiu repartiment d'encerts i d'errors. Considerant-ho a partir del patró ideal que ell mateix s'ha creat, sempre que el deixin ser jutge i part, el blanc d'origen s'emporta la partida. Però ha d'esquitllar hàbilment la filosofia, perquè quan es tracta de fer preguntes sobre el profund sentit de la vida, l'indi en formula algunes que desarmen.

Ara: jo crec que s'ha d'escollir i militar. Entre la febre estadística i l'estat contemplatiu, el blanc s'inclina gairebé sempre per les columnes numèriques i l'indi gairebé sempre per l'èxtasi. És fatal. El drama sorgeix així que el cervell de l'un fa projectes relacionats amb la suor de l'altre, i aleshores es planteja la qüestió d'adoptar principis i arreglar-se.

Però queda l'estol dels perplexos, dels qui, com jo, deixen l'Amèrica per fer. En el meu cas, vaig renunciar tant a redimir l'indi com a trobar-li totes les gràcies" (p. 73).

Les protestes d'estimació de Calders cap als seus personatges mexicans no són una mera retòrica defensiva. L'interès literari per l'indi no tracta de fonamentar

jerarquies culturals que demostren la superioritat dels uns a costa dels altres, sinó, més aviat, el que intenta és copsar "la seva rara, petita i desesperada comèdia humana"<sup>57</sup>. Sota una aparença d'absurd hi ha "el desvaliment de criatures reals"<sup>58</sup>. L'ús de l'humor i de l'estereotip en l'elaboració literària de la figura de l'indi no constitueixen una excepció en els procediments habituals de l'autor. Ja hem esmentat adés que els catalans de *L'ombra de l'atzavara* responen més a categories que no a personatges individualitzats. De la mateixa manera, molts dels protagonistes caldersians, en el conjunt de la seua obra, desproveïts fins i tot d'un nom propi, són designats per l'activitat que realitzen o per qualsevol altre terme genèric o per un pronom personal; així, el protagonista de "La consciència, visitadora social" és "l'assassí", el de "La ciència i la mesura", "el milionari" o el de "L'home i l'ofici", "l'inventor".

Posar de manifest l'absurd d'allò que anomenem "normalitat" és un dels objectius de la literatura de Pere Calders: una citació paratextual en un dels contes del seu primer recull, *El primer arlequí*, expressa de manera diàfana la importància que l'autor atorga a l'absurd en l'existència humana:

"Sovint juguem amb l'absurd; però és amb més freqüència que l'absurd ens mou a batzegades i ens domina, donant a la nostra vida un contingut que ens meravella principalment a nosaltres mateixos" (p. 69).

La Companyia de ferrocarrils que considera una mena de tic el descarrilament diari de l'express de les deu ("L'esperit guia"), l'individu que es confessa autor d'un crim però es nega a donar-ne la identitat de la víctima ("Qüestions de tràmit"), aquell altre que admet la presència d'un arbre al bell mig del menjador de sa casa per motius que afecten la seguretat nacional ("L'arbre domèstic"), el ciutadà respectable que entén com a exploració científica el robatori en casa dels seus veïns ("Les parets i les barbes")... i tants d'altres exemples que, idiosincràcia tropical a banda, no resulten tan diferents dels protagonitzats pels indígenes mexicans.

Els recursos de l'humor caldersià tampoc no difereixen massa entre la producció mexicana i la resta de la seua obra: jocs lingüístics entre sentit literal i

---

<sup>57</sup> CALDERS, P., *Obres completes*/2, p. 76.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 75.

sentit figurat, hipèrbole, desajustament entre el referent o la situació i el terme que designa o entre causa i efecte, etc. El cas del policia mexicà que mata la seua mare perquè aquesta, enfadada pel comportament del seu fill, s'exclama: "potser et penses que la teva mare és una qualsevol", i ell "no tolerava que ningú insultés la seva progenitora, i aquest "ningú" no admetia excepcions de cap mena"<sup>59</sup> respon a una lògica idèntica a la del filòsof petitburgès que s'ha tallat una mà per seguir al peu de la lletra el principi evangèlic segons el qual "la mà dreta no ha de saber mai el que fa l'esquerra"<sup>60</sup> ; el "parany de les oracions deslligades" que fan servir els indis, i que consisteix a donar respostes que no tenen res a veure amb les preguntes formulades, si més no des de la lògica europea, es pot comparar perfectament amb el diàleg que sostenen els personatges de "Petits conflictes de carrer", tot ell basat en la més absoluta manca de cooperació conversacional entre els interlocutors; a "Fortuna lleu", l'actitud de l'homicida de cara a la víctima és capaç de posar entre parèntesi un detall tan essencial com és el de la seua participació en la mort, d'idèntica manera a com es comporta el narrador protagonista d'"Una curiositat americana"; els familiars de donya Xabela acaben per creure cegament en la santedat de la difunta, una suggestió inventada per ells mateixos com a part del cerimonial funerari, però també el personatge de "La clau de ferro" arriba a témer l'enigma de l'armari que ell ha posat en circulació com a mitjà per a assolir l'èxit social; si Trinidad Romero utilitza la cartilla militar per a demostrar a la Lupe, l'amant de Lalo, que aquest és mort perquè "la presència d'un document oficial, encara que no necessàriament relacionat, li fa desaparèixer tots els dubtes" (p. 10), l'inventor de "L'home i l'ofici" mostra els seus documents d'identitat en regla als espectadors de l'incident que ha protagonitzat a la via pública com a prova de la seua innocència.

L'humor té, en el conjunt de la producció de Pere Calders, un paper fonamental: a compleix la funció de filtre a través del qual s'elabora la cosmovisió subjacent; és, doncs, un element constituïu de la ideologia de l'obra que no es pot confondre amb els recursos d'una comicitat epidèrmica, purament ornamental. A diferència del que transmet la imatge de l'autor que s'ha divulgat, sobretot, a nivell del gran públic, basada en gran mesura en els conceptes de diversió lleugera i

---

<sup>59</sup> CALDERS, P., "Apunts per a dos contes mexicans", ps. 96-97.

<sup>60</sup> CALDERS, P., *Obres completes*/I, p. 140.

bonhomia, a més del tòpic per excel·lència de la fantasia, la visió de la condició humana que trobem a la literatura de Calders té un fons amarg de desencantada lucidesa. Prestem atenció, si no, a les paraules de l'autor contingudes en un dels seus textos programàtics, les "Instruccions per a la lectura d'aquest llibre" de *Ronda naval sota la boira*: "hem d'avisar que, per cap motiu, el fet de somriure no ha de fer oblidar el trenc de plor que tots portem a dins" (p. 18). *L'ombra de l'atzavara* ha estat encertadament qualificada de "reflexió dolorosa" per Francesco Ardolino<sup>61</sup>, el qual rebutja de manera convincent les lectures de la novel·la que, com la d'Amanda Bath<sup>62</sup>, n'interpreten el final en clau de resignació del protagonista amb el seu destí i de reconciliació amb Mèxic. En efecte, la figura de Deltell al final de la novel·la, quan ha perdut fins i tot l'enyorament que li havia servit de refugi contra l'adversitat, és la d'un individu solitari i abatut, sense esperança. També podem observar aquest substrat de dolor en les peripècies vitals de Lalo Nevares i Andrade Maciel, i el desvaliment del guardaagulles de "La verge de les vies" i dels familiars de donya Xabela, i l'instint defensiu de Trinidad Romero. Tot plegat, la "rara, petita i desesperada comèdia humana" de l'indi, que, en l'essencial, no s'allunya gaire de la desorientació, la buidor o la tristesa que aclapara els protagonistes de moltes de les històries caldersianes, com ara a "La ratlla i el desig", "La consciència, visitadora social", "Coses de la Providència" o "Mort a data fixa", per posar-ne només alguns exemples. Igualment, cal no oblidar que l'experiència vital de l'exili també condiciona la resta de la literatura de l'autor: per exemple, Joan Triadú s'ha referit a "La ratlla i el desig" com "un conte metafòric" que funciona com "una teràpia de l'exiliat"<sup>63</sup>.

En resum, l'obra mexicana de Pere Calders es singularitza dins la producció global de l'autor per la localització geogràfica i els personatges que protagonitzen les històries; aquesta, però, és una diferència superficial, més enllà de la qual, el corpus mexicà s'integra harmoniosament dins el conjunt. Que els referents siguin reals i no imaginaris no és argument suficient per a atorgar-li un caràcter realista oposat a l'hipotètic caràcter fantàstic que caracteritzaria els altres títols de l'autor. I pel que fa a les reaccions indignades dels qui buscaven defensar-se ells mateixos a

---

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 334.

<sup>62</sup> *Op. cit.*

<sup>63</sup> TRIADÚ, J., "Pere Calders, el gust per escriure", p. 19.

través de la causa moral de l'agraïment, les quatre dècades transcorregudes n'han esborrat l'anècdota i ens han deixat només la literatura.

## 4.2 La literatura de guerra

Un altre apartat de la producció caldersiana que apareix vinculat amb l'experiència vital de l'escriptor és el de les obres que prenen la Guerra Civil, viscuda per Calders com a soldat, com a motiu d'inspiració. Hi pertanyen, publicats durant la guerra, la crònica o dietari de campanya *Unitats de xoc* i els contes "Les mines de Terol", "La noblesa del Gran Joc" i "La clara consciència"; a més de les novel·les *La cèl.lula*, presentada al Premi Crexells de 1937<sup>64</sup>, l'original de la qual, guardat pel pare de l'autor a la postguerra, es dona per desaparegut i *Gaeli i l'home déu*, presentada, també sense èxit, al Crexells del 1938 i inèdita fins el 1986. En alguns contes posteriors, la guerra que s'hi narra adquireix un caràcter abstracte, sense cap detall que la relacione amb els fets històrics del 1936-1939, com, per exemple, a "Fet d'armes" (CVO), "El batalló perdut" (DTM) i "Tot queda a casa" (UEAJ). En aquests casos, la imprecisió de la localització espaciotemporal de la història pot arribar a l'extrem de vaguetat de l'inici de "Fet d'armes": "Un dia, fent guerra", o remetre a una imaginària "guerra del noranta-sis" entre dos països petits, a "Tot queda a casa".

Durant el període bèl·lic, Calders compagina aquesta producció estretament lligada amb les circumstàncies del context d'escriptura amb la publicació d'uns altres textos literaris exempts per complet de qualsevol referència a la realitat del moment: "Les mans del taumaturg", "El geni magiar", "L'any de la meua gràcia", "La maleta marinera", "El teatre Caramar" i "El monument a Sonilles"; els cinc primers van ser recollits, posteriorment, a *Cròniques de la veritat oculta*, mentre que el darrer, amb el títol "Reportatge del monument de Sonilles", va ser incorporat a *Gent de l'alta vall*. La literatura estrictament de guerra, per contra, ha quedat arraconada per voluntat de l'autor de forma definitiva o per més temps del

---

<sup>64</sup> Segons A. BATH, Calders va guanyar, amb *La cèl.lula*, "una competició literària organitzada per la revista *Mirador*" (*op. cit.*, p. 41), però tant A. PONS (*op. cit.*, ps. 128-129) com J. CASTELLANOS (*Calders. Els miralls de la ficció*, p. 83) donen aquesta informació per errònia, encara que basada en una afirmació del mateix autor, continguda en una carta adreçada a Joan Triadú.

que les condicions de manca de llibertat d'edició imposaven: "Les mines de Terol", mai no recopilat en volum, ha quedat igualment exclòs de l'*Obra completa*; "La noblesa del Gran Joc", eliminat per la censura de la primera edició de *Cròniques de la veritat oculta*, no hi ha estat restituït posteriorment ni tampoc no ha vist la llum en cap altre recull caldersià<sup>65</sup>; *Unitats de xoc* va ser reeditat el 1983 i *Gaeli i l'home déu*, el 1986. Només "La clara consciència", el qual recorda la situació de guerra per la referència als bombardeigs de la ciutat però desenvolupa un argument perfectament llegible al marge d'aquestes coordenades, va passar a formar part de *Cròniques de la veritat oculta*, el primer llibre de Calders publicat a la postguerra. L'oblit d'aquest capítol de l'obra caldersiana s'ha de posar en relació amb l'escàs entusiasme posat per l'autor en la seua recuperació, el qual, per exemple, el 1979, declarava a Josep Faulí:

"Era un moment en què no es podia dir tot el que es volia, i això no m'agrada. Per això, si algú em proposés de reeditar *Unitats de xoc*, no m'hi oposaria, però no faria cap pas per iniciativa meua per tal que aquest llibre fos reeditat"<sup>66</sup>.

I, en la nota introduïda en la reedició d'*Unitats de xoc*, "Quaranta-cinc anys després", tornarà a insistir, com a advertiment al lector actual, en les restriccions d'expressió generades per la situació bèl·lica i recordarà que "en més d'una ocasió, m'he resistit a la reedició d'aquest llibre" (p. 114).

*Unitats de xoc* és, d'entre totes aquestes obres, la que més s'ha posat en relació amb la transcripció de la realitat, per la seua condició de crònica. En un comentari de l'època, Osvald Cardona arribava a detectar-hi senyals d'un canvi d'orientació literària en l'autor i augurava que, en el futur, abandonaria el seu anterior "món de fantasies" per a continuar amb l'enfocament realista d'aquesta obra:

---

<sup>65</sup> Tots dos contes han estat publicats a CAMPILLO, M., *Contes de guerra i revolució* (1936-1939), Editorial Laia, Barcelona, 1982.

<sup>66</sup> FAULÍ, J., "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", p. 15.



"No li caldrà recórrer a la invenció d'un món fantàstic, perquè en el mateix món on viurà amb homes i dones que no estan subjectats per cap fantasia i segueixen llurs planetes simplement, trobarà arguments per a noves produccions"<sup>67</sup>.

Anys després, Rafael Tasis presentava *Unitats de xoc* com "un llibre essencialment realista, fet d'observacions agudes i on els homes eren, si no herois, personatges de carn i ossos"<sup>68</sup>. Per la seva banda, Amanda Bath, tot i afirmar que, en contrast amb *Homenatge a Catalunya*, d'Orwell, *Unitats de xoc* "no pot ser considerat un document històric objectiu", sí que creu que a Calders la guerra "va fixar-li la tasca d'esdevenir cronista d'aquesta realitat terrible i cruel"<sup>69</sup>. Com ha explicat Maria Campillo, l'escriptura i la recepció coetània d'*Unitats de xoc* s'han d'entendre en relació a les exigències de compromís generades per la pròpia situació de guerra:

"Un context en el qual els intel·lectuals catalans intenten situar el sentit i l'espai de la literatura dintre la conjuntura històrica (i, doncs, en què la idea del "compromís" de l'escriptor amb la seva societat adquireix una importància preeminent). I en què, en conseqüència es produeix una demanda d'atenció a la realitat històrica que, en l'ordre estètic, reverteix en l'increment de les especulacions entorn del "realisme" i -particularment en la prosa- de la literatura testimonial.

[...]

[...] la decisió de combinar realisme i voluntat testimonial en un gènere inspirat en els models narratius esmentats més amunt. Un gènere més "documental" que la novel·la, que hauria de mostrar directament els esdeveniments i la impressió o la reflexió personal que en deriva. Que hauria d'atendre la suggestió de la percepció immediata, l'apunt momentani sobre el terreny, més que no pas la composició d'elements, la invenció o la recreació

---

<sup>67</sup> CARDONA, O., "Un autor que canvia, un sentiment que s'aferma: "Unitats de xoc"", dins *Meridià*, 46, novembre 1938, p. 6.

<sup>68</sup> TASIS, R., "L'ombra de l'atzavara, premi Sant Jordi 1963", p. 41.

<sup>69</sup> BATH, A., *op. cit.*, ps. 96 i 109.

pròpies de la ficció realista. Que hauria de prioritzar, en definitiva, el "verídic" sobre el "versemblant". Per a alguns, en detriment, si cal, de la "literatura"<sup>70</sup>.

Ara bé, com ha advertit la mateixa Campillo, les demandes de realisme i testimoni, fruit de les urgències de l'hora, no representen, en el cas d'*Unitats de xoc*, un canvi radical en els procediments habituals de l'autor i, per això, "tot i el disseny imposat pel gènere, el lector de Calders hi trobarà Calders i hi destriarà, per exemple, aquelles actituds de "sorpresa" de l'autor per tot el que la realitat li ofereix"<sup>71</sup>.

*Unitats de xoc* és un llibre d'encàrrec, dut a terme per l'autor amb una finalitat prioritàriament econòmica. Agustí Pons ha recollit el text de l'acta de la reunió de la Institució de les Lletres Catalanes en què, vist l'informe de la Secció d'Edicions, hom acorda respondre la petició de subvenció de l'Agrupació d'Escriptors Catalans per a Calders amb l'encàrrec d'una crònica de les seues experiències com a soldat:

"El ple, de conformitat amb l'informe de la Secció d'Edicions, acorda encarregar a l'escriptor Pere Calders la redacció d'unes notes al marge de la seva vida militar pel qual treball li seran abonades sis-centes pessetes a percebre en dues vegades"<sup>72</sup>.

En una acta posterior de la mateixa Institució, en què s'acorda idèntica mesura per a d'altres escriptors -"a semblança del que s'ha fet amb l'escriptor Pere Calders"-, la mena de treball encarregat es perfila de manera més detallada:

---

<sup>70</sup> CAMPILLO, M., "Estudi introductori", dins CALDERS, P., *Unitats de xoc*, Edicions 62, Barcelona, 1990, ps. 7-9.

<sup>71</sup> CAMPILLO, M., "Entorn d'«Unitats de xoc»", dins *Grà de fajol*, 10, abril 1984, p. 9. Campillo, en un treball posterior ("Els mecanismes narratius de la catàstrofe", dins PUIG, C., *Pere Calders i el seu temps*), ha insistit a remarcar el manteniment de l'estil característic de Calders, malgrat el format documental del gènere: "Calders és també, en aquest tema i en aquest gènere no ficcional, fidel a la seva manera literària" (p. 246).

<sup>72</sup> PONS, A., *op. cit.*, p. 126.

"Han de ser simples dietaris de campanya, testimonis vivents de la vida al front, coses vistes o recollides escrites amb simplicitat i sinceritat absoluta i sense intenció de novel·lar-les"<sup>73</sup>.

Molts anys després, l'autor no reconeixia altre estímul que aquest per a l'escriptura d'una mena de llibre que s'adequava ben poc als seus interessos literaris:

"Aleshores, com que era casat i tenia un fill i com que el sou de soldat no arribava per a res, la Institució de les Lletres Catalanes, que presidia Josep Pous i Pagès, em va voler ajudar i em va dir que fes un llibre de les impressions de la guerra i de la vida militar. Per a ser sincer, el motiu d'haver fet el llibre és aquest"<sup>74</sup>.

Amb l'excepció d'aquest dietari de campanya i del conte "Les mines de Terol" -que presenta un registre més proper al d'*Unitats de xoc* que al de la resta de les obres de ficció-, la producció caldersiana d'aquests anys, quan incorpora la guerra a la història narrada, ho fa més com a escenari o com a context que no pas com a centre de la narració. La crònica fidedigna de la realitat no s'ajusta a la concepció literària de Calders; a *Gaeli i l'home déu* -escrita en aquesta mateixa època- el personatge de Maria Creis creu en la necessària elaboració literària de la realitat per a construir una història amb interès, fins i tot en el cas de la literatura autobiogràfica, opinió que mereix l'assentiment de tots els presents:

"-Llàstima que acabi així, aquesta història! -digué-. Si mai escriviu les vostres memòries, en parlar de l'episodi del talismà us haureu d'inventar un final més ambiciós. Si el disposeu així, la vostra vida perdrà interès." (p. 198).

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, ps. 126-127.

<sup>74</sup> COCA, J., "Pere Calders, una invasió subtil", dins *Serra d'Or*, abril 1980, p. 37.

#### 4.2.1 El testimoni caldersià

En el postfaci incorporat per l'autor a la reedició d'*Unitats de xoc*, Calders es refereix a les restriccions imposades a l'elaboració del seu testimoni per la situació bèl·lica:

"El vaig escriure vestit de soldat i havia de passar per censura militar: m'era vedat d'explicar tot el que veia i vivia. I cal tenir present que fou publicat en plena guerra, o sigui que, a més d'una censura militar, hi havia una censura civil, política, que era molt primmirada" (ps. 116-117).

És a dir, segons ens recorda l'autor, les demandes d'una literatura testimonial, en clau realista, no ens han de fer oblidar que els imperatius politicomilitars exercien un sever control sobre quins aspectes de la realitat podien ser reflectits i amb quina mena de testimoni. L'autor adverteix, a més, de la diferència entre la seua crònica i un dels models més representatius del gènere: "El lector no hi trobarà episodis bèl·lics d'aquells que poden servir per a pel·lícules guerrerres de gran espectacle" (p. 114). Carles Riba, en el text de presentació que encapçalava la primera edició d'*Unitats de xoc*, ja havia assenyalat la peculiar forma que revestia el testimoni caldersià, en oposició als relats de guerra consagrats per la tradició:

"Hi ha, en la literatura de guerra, textos de tota mena: dioràmics, truculents, sectaris, espantosament predicadors, egoistes a força d'abrandada participació o d'afectada indiferència. Però el veritable, el profund sentit històric, diríem que més aviat és en llibres com el de Pere Calders: el testimoni d'un home que sent el seu destí individual de sobte endut per esdeveniments que no li són commensurables, i ho accepta, amb l'única condició -però ho és tot!- de mantenir la plenitud humana en el seu nivell més alt i més pur. Que sigui alhora, representativament, el testimoni de tants soldats nostres, ens assegura que, al costat de totes les menes de servitud

que es vulgui, hi ha en l'entrada i en l'esforç de Catalunya a la guerra, una lluire, una redemptora grandesa"<sup>75</sup>.

Més que els aspectes descriptius o que la inevitable segregació d'ideologia en defensa de la causa per la qual hom combat -facetes també presents a *Unitats de xoc*-, la crònica caldersiana es caracteritza per donar "una reflexió més enllà del document"<sup>76</sup>. Una reflexió d'ordre moral, concretament. Els moviments del front, la legitimitat de la causa de la República, la crítica política i les pròpies peripècies funcionen com a anècdotes que serveixen per a plantejar les meditacions de l'autor en una dimensió eminentment humana que ajuda a dotar de sentit una experiència essencialment deshumanitzadora: la pèrdua del destí individual arrossegat pels esdeveniments i totes les penalitats:

"m'adono de l'esvoranc que la guerra ha obert davant meu. Em trobo en una vall de Tales, on mai no hauria vingut si no fos la guerra, i vesteixo un uniforme amb el qual no em lligava cap de les meves esperances. Faig una feina estranya amb les eines que em són familiars i m'adono que hom ha trobat la manera de donar al meu ofici un rendiment bèl·lic. I el més notable és que em trobo bé en aquest indret, que aquesta feina m'apassiona, i jo, que hauria de plorar de ràbia perquè no sé quan podré tornar al lloc on es troben tots els meus afectes, ni sé quan podré reprendre el fil de les meves il·lusions, segueixo amb interès l'activitat a la qual estic incorporat, i em fa l'efecte que, si no fes precisament el que estic fent, mai més no podria fer escoltar la meva opinió, ni tindria dret a abraçar la meva dona, ni seria lícit que eduqués el meu fill" (p. 50).

D'altra banda, el testimoni personal que emergeix en ocasions com la que acabem de citar, amb un jo individualitzat, es troba diluït en un model d'enunciació en què predomina la primera persona del plural, conformada pel narrador i els quatre companys amb què comparteix les vivències; això, juntament amb el fet de

---

<sup>75</sup> RIBA, C., "Prefaci", dins CALDERS, P., *Unitats de xoc*, Editorial Forja, Barcelona, 1938. Cite per l'edició d'Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 12.

parlar des de la perspectiva nacional de soldat català, explícita en multitud d'ocasions, atorga a la crònica caldersiana una aparença de manifestació col·lectiva i fa que el relat emmascare els contorns del jo personal.

Com hem assenyalat adès, aquesta producció de guerra de caràcter testimonial continua mantenint l'inconfusible accent caldersià i s'integra sense desentonar en el corpus global de l'escriptor. Una de les particularitats de l'escriptura caldersiana, el filtre humorístic amb què elabora la seua peculiar visió de la realitat, potser és, d'entrada, l'element més discordant amb la pràctica habitual del gènere, de posat més aviat greu. I, tanmateix, hi és, amb una funció substantiva i no pas com a relaxació transitòria de la tensió narrativa. Carles Riba, en l'exemplar "Prefaci" que encapçala *Unitats de xoc* ja assenyalava que el llibre era "intens i greu, per bé que no sense humor"<sup>77</sup>.

#### 4.2.2. L'humor com a defensa

Encara que el tractament i la funció de l'humor en l'obra caldersiana serà objecte d'una anàlisi global, centrada en els mecanismes de la paròdia i la ironia, més endavant, hem considerat pertinent parlar-ne ara, en relació amb la producció de guerra, perquè hi actua com a ingredient essencial en la conformació del testimoni.

A *Unitats de xoc*, l'humor és presentat com un dels mecanismes del tarannà nacional que serveix de defensa per a enfrontar-se als tràngols del moment, com una mena d'equilibri psicològic col·lectiu que garanteix un comportament ponderat enmig de les tensions i els riscos de la guerra. Una anècdota sentimental de caserna és resolta en clau humorística i dona peu a una reflexió explícita sobre la funció estabilitzadora de l'humor en les situacions de desbordament emotiu. Una fotografia de la Rambla de Canaletes clavada a la porta dels dormitoris desperta

---

<sup>76</sup> CAMPILLO, M., "Els mecanismes narratius de la catàstrofe", p. 245.

l'enyorament i commou els ànims dels soldats; Calders, a qui la imatge, com la magdalena proustiana, ha portat a evocar els estius de la seua infantesa -en una de les comptades ocasions en què emergeix, al llarg del llibre, un jo autènticament personal-, decideix, tanmateix, actuar per a aturar les emocions que amenacen d'escapar de control:

"llegeixo en llurs cares un entendriment que els va guanyant d'una manera col·lectiva. La tensió arriba a esdevenir perillosa, i aleshores tinc consciència del paper que m'escau de jugar en aquesta escena. Arrenco la fotografia i l'esmicolo, nerviosament, sense donar temps que cap reacció parcial pugui anul·lar el meu gest. Tres o quatre companys s'avancen fins a mi, com per demanar-me comptes, i àdhuc n'hi ha un, l'amo del full de diari, que arriba a agafar-me el braç, estrenyent els dits amb força. Soltadament, algú ha trobat la manera de posar al descobert el caire divertit de l'afer, i una rialla franca omple l'habitació i guanya tots els cors. És una manifestació espontània d'aquest humor català, que resol situacions crítiques a tots els fronts; els caps militars el coneixen i l'estimen, i àdhuc n'hi ha algun que ha sabut especular-hi amb èxit" (p. 45).

L'humor com a actitud psicològica de defensa davant l'adversitat torna a aparèixer en un altre moment de la crònica i, de nou, la reflexió es planteja en termes de temperament col·lectiu:

"hem adoptat un partit enfront del sofriment físic i de les incomoditats. No reaccionem pas d'una manera activa, acarant-nos a la causa de cada malestar, sinó que ens hi ajupim resignadament, tot fent per dins una rialla trista que és la manifestació íntima del nostre escepticisme. Això ens manté en un estat de desvetllament perpetu, i no ens aplanem mai del tot. Quan convé, en el

---

<sup>77</sup> RIBA, C., *op. cit.*, p. 9.

moment precis que van per acabar-se les nostres reserves d'optimisme, trobem la manera de posar al descobert el caire divertit de cada situació, i sempre acabem fent-nos els grans tips de riure. Sort hem tingut d'això, i sort en tenen tots els catalans que fan la guerra fora de Catalunya; pertot arreu del front on hem trobat germans de raça, hem vist el mateix tarannà i la mateixa aptitud per a superar la desesma i reaccionar a temps" (ps. 145-146).

Així, doncs, la perspectiva humorística és la via que Calders adopta des d'una actitud ètica que entén el compromís amb la causa republicana i la seua defensa armada com una lluita en la qual allò que hi ha en joc, en últim terme, és la dignitat dels individus i dels pobles, posicionament que reflecteix l'actitud general mantinguda pels intel·lectuals catalans<sup>78</sup>.

Aquesta visió de la guerra a ran d'humanitat no s'adequa, com adverteix el propi autor, a les exigències de les "pel·lícules guerrerres de gran espectacle". En efecte, una de les formes de l'humor caldersià, com a mesura de precaució contra els perills de la grandiloquència èpica, consisteix justament a fer evident l'antiheroisme com a proporció humana. És el que Maria Campillo, amb una expressió ben afortunada, ha anomenat "pudor de grandeses"<sup>79</sup>. El protagonisme no correspon a la "imatge romàntica i guerrera" del -per utilitzar l'exemple que fa servir el propi Calders- "dinamiter antitanquista"<sup>80</sup>. El Calders soldat -i, amb ell, el grup de companys que conformen el nosaltres que domina com a forma d'enunciació- hi apareixen amb "una figura tan poc militar que ens fa riure" (p. 117), provoquen el comentari irònic del comandant quan es presenten per marxar al front amb maletes i, quan creuen afrontar un moment de perill, exposats al foc

---

<sup>78</sup>Cf. CAMPILLO, M., *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994.

<sup>79</sup>CAMPILLO, M., "Entorn d'«Unitats de xoc»", p. 9.

<sup>80</sup>TORRES, E., *Els escriptors catalans parlen*, p. 29. En el text incorporat per Calders a l'edició d'*Unitats de xoc* de 1983, l'autor insistia: "l'oficial de reclutament va veure de seguida que no tenia planta d'antitanquista, ni de dinamiter, ni d'assaltant de trinxeres enemigues. Sempre he estat molt senzill d'aspecte" (ps. 115-116).



enemic, la sensació que en resulta és més aviat de ridícul, perquè la seua presència ha passat completament desapercebuda. El desajustament entre l'individu i la funció bèl·lica es manifesta fins i tot en el físic: Calders, per "una rara construcció de cap", té dificultats per a ajustar-se la careta antigàs, la qual cosa el porta a comentar irònicament: "Es veu que la meua complexió no ha estat planejada per a servir les necessitats de la guerra moderna" (p. 76). Tal i com ja ha assenyalat Maria Campillo, l'autor no "confereix a les conductes esforçades dels combatents el mèrit militar, sinó la qualitat humana"<sup>81</sup>. En la mateixa línia, el conte "Les mines de Terol", el més pròxim al registre "d'aventures de soldats"<sup>82</sup>, mostra la inconsistència o gratuïtat que pot amagar-se darrere una façana de peripècia intrèpida: en l'expedició a la recerca de feixistes amagats, el narrador no s'està de reconèixer que "No sabem pas que [sic] volem fer, ni perquè ho fem; no sabem si anem en cerca d'un pernil o d'uns feixistes, ni sabem si cometem un acte greu d'indisciplina o una heroïcitat" (p. 142); el desenllaç, amb els falangistes de la mina detinguts per uns altres camarades i ells iniciant "la pujada cap a la ciutat sense dir res, moixos" (p. 149) resol en un sentit obertament desmitificador l'aventura.

Les pròpies conviccions i l'exaltació dels ideals pels quals hom lluita tenen una presència destacada en aquesta producció, des d'un arrencament polític que, sense descendir mai al nivell de la propaganda elemental, respon a les exigències de compromís del combatent. Jean Émelina ha distingit l'adhesió furibundament militant a una causa, incompatible amb el riure, de l'humor, que representa "un bonheur, une allégresse à dire sans paraître affecté les horreurs du monde"<sup>83</sup>. Els aspectes més seriosos o, fins i tot, dramàtics de la guerra també passen pel sedàs de l'humor, no per restar-los importància, sinó per mantenir-los dins les proporcions d'una humanitat que no es vol perdre de vista, ofegada per la pompositat de les grans gestes. Així, Calders denuncia el perill de l'autoritarisme

---

<sup>81</sup>CAMPILLO, M., "Estudi introductori" a P. CALDERS, *Unitats de xoc*, p. 18.

<sup>82</sup>CAMPILLO, M., *Contes de guerra i revolució* (I), p. 125.

mitjançant la caricatura del líder republicà que va assumint els vicis de comportament del marquès la casa del qual ocupa, fins que reacciona i ell mateix analitza el procés, a "La noblesa del Gran Joc", o, en primera persona, en l'episodi de control de policia al carrer, fent "el paper de militar petit i enrabià" (p. 59), a *Unitats de xoc*, on la constatació del seu excès autoritari porta com a conseqüència el canvi de llengua: ell i els companys, avergonyits, passen a parlar en castellà "per tal que totes les falles que cometen d'ara endavant en el delicadíssim ofici de policia de carrer, ningú no les pugui carregar a la nostra catalanitat" (p. 59). Les penalitats físiques, com el fred, la gana i la brutícia, defugen la visió tràgica d'una situació deshumanitzadora i arriben a ser presentades per un sorprenent cantó positiu: els polls, per exemple, "donen caràcter al soldat i li fan companyia" (p. 154). L'humor, com ha posat de manifest Jean Sareil, "il ne nie pas le malheur, il l'accepte faute de choix et décide d'en rire"<sup>84</sup>.

L'humor caldersià treballa amb uns mecanismes fonamentalment lingüístics: els desplaçaments de sentit habitual per canvi de context o de registre i els desajustaments entre els mots i els objectes o fets que designen en són procediments habituals<sup>85</sup>. A *Gaeli i l'home déu*, per exemple, ens trobem amb un delegat que no duia corbata "perquè el fet de pertànyer a un Comitè Econòmic comportava determinades obligacions" (p. 172), o un Circ Internacional, l'universalisme del qual "era tan indubtable i clar, que aquesta fou la causa que no pogués passar la frontera" (p. 184). El motiu dels incontrolats protagonitza, també en clau d'humor, l'episodi inicial de *Gaeli i l'home déu*. Segons Tísner, l'anècdota - que ell també recull a les seues memòries<sup>86</sup> - es correspon a una experiència personal que ell va relatar a Calders, el qual la va aprofitar per a la seua novel·la. Les dues narracions tenen, sens dubte, un idèntic fil argumental, però en Calders,

---

<sup>83</sup>ÉMELINA, J., *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Lieja, 1996, p. 41.

<sup>84</sup>SAREIL, J., *L'écriture comique*, PUF, París, 1984, p. 24.

<sup>85</sup>Cf. CAMPILLO, M., "La mirada de Pere Calders", ps. 107-120.

<sup>86</sup>ARTÍS-GENER, A., *Viure i veure*/1, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1989, ps.118-127.

com en ell és habitual, el tractament volgudament esquemàtic i la incongruència entre la gravetat dels fets i la manera com són viscuts pel protagonista descarten qualsevol nota de dramatisme, alhora que eviten igualment el registre d'aventura heroica. Gaeli, que es preocupa d'assajar les postures més addients per a expressar el seu estoïcisme davant els quatre intents d'afusellament, menysprea la falta de decisió dels seus segrestadors amb un -tan lapidari com inadequat per a la transcendència de l'hora- "Quina genteta!" (p. 124) i s'ofèn perquè, finalment, l'han molestat per no res.

La defensa dels polls, a *Unitats de xoc*, és un altre clar exemple de to desdramatitzador de la crònica caldersiana en el qual, com ha assenyalat Campillo<sup>87</sup>, l'autor fa una al·lusió explícita a un dels tòpics característics del gènere:

"Referent als polls i a la guerra, jo tenia una opinió personal que m'estimava molt. Estava convençut que eren dues coses que podien deslligar-se perfectament, posant-hi una mica de cura, i m'indignava cada vegada que algú escrivia coses de la guerra i parlava dels polls. Ho atribuïa a una falta d'imaginació. Però ara reconec que tenien raó els altres, i que els polls donen caràcter al soldat i li fan companyia.

L'experiència ens ha permès, àdhuc, arribar a una conclusió sobre aquest afer: els polls no molesten tant com les puces i són molt més confiats i van de més bona fe" (p. 103).

Altres modalitats de l'humor, com l'absurd, la facècia d'impacte visual, com una escena de titelles o de còmic o l'humor negre, també hi tenen cabuda. Pel que fa a la primera, ens pot servir d'exemple la delirant explicació de Gaeli als seus companys de taula francesos sobre la posició adoptada pels toreros i les monges

---

<sup>87</sup> Cf. CAMPILLO, M., "Estudi introductori", dins CALDERS, P., *Unitats de xoc*, p. 16.

en la guerra d'Espanya; de la segona, podem citar, a *Unitats de xoc*, l'imaginària topada amb una "boina vermella", en què el recurs triat per reduir-la és la urbanitat d'una reverència de salutació que, en ser corresposta, facilitaria "un bon cop al clatell" (p. 156); l'humor negre, per la seua banda, aprofita el tracoma endèmic a la població de Tales per a expressar l'actitud distant dels seus habitants, que "miren amb reserves i de dalt a baix tots els nou-vinguts" (p. 73) o fa un parèntesi en la dramàtica descripció dels depauperats evacuats de Terol amb el comentari: "Ve un moment que ens arriba a semblar que tota aquesta gent en fa un gra massa", per a continuar, tot seguit, mostrant-los com un compendi de "tot el dolor d'Espanya" (p. 94).

#### 4.2.3 El Gran Joc

A "Tot queda a casa" (UEAJ), conte que desenvolupa la història d'una guerra inventada, Calders posa en boca del narrador que el fatalisme és "l'ingredient indispensable de totes les guerres" (p. 113). Carles Riba, com hem vist adès, presentava *Unitats de xoc* com "el testimoni d'un home que sent el seu destí individual de sobte endut per esdeveniments que no li són commensurables". Aquest sentiment de la guerra com una pèrdua de control sobre la pròpia vida apareix també a l'inici d'*Unitats de xoc*:

"D'ara endavant, en la feina de bastir il·lusions haurem de comptar amb altres voluntats i ens caldrà prescindir una mica de la nostra; ens fa l'efecte que obrim un parèntesi, que la marxa de la nostra vida queda en suspens i aquest cop de ganivet a les nostres esperances ens anul·la els sentits i ens fa mesells" (ps. 15-16).

La presència de la fatalitat en l'existència dels individus serà una constant en l'univers literari de l'autor al llarg de tota la seua producció. El fatalisme caldersià,

però, no opera com a cosmovisió subjacent, sinó que se situa, com ha explicat Joan Melcion, "en un pla de familiaritat i d'acceptació consensual" a través de la seua explicitació, amb la qual cosa es buida de contingut transcendent i, alhora, es converteix en "factor d'irrealisme dins l'entorn quotidià"<sup>88</sup>. "La clara consciència" desenvolupa el tractament típicament caldersià del tema: el protagonista, que intenta canviar els seus hàbits per a "sorprendre el destí", acaba rendint-s'hi, "sense glòria, però amb un heroisme que em feia molta companyia", quan comprova que li "fallava la fantasia" a l'hora de crear-se una altra personalitat. Una vegada més, el to greu addient a l'escena del model estereotipat és substituït pel registre desenfadat que resulta del desajustament entre els fets que es narren i la manera de contar-los :

"Tinc les forces justes per a dir-te el que t'he de dir. Si no fos per això, m'hauria mort ahir, a dos quarts de vuit del vespre" (p. 172).

"Sóc fatalista, ja ho saps; demà passat farà dos anys que t'ho vaig dir" (p. 173).

"Si en totes les ficcions la manca de preparació em feia semblar poc natural i afectat, en aquella de dir coses a les noies fracassava sense pietat: «Quin vestit més bonic, redena! -se m'acudia-. No n'havia vist mai cap que fes tant goig»" (p. 178).

La idea d'un atzar incontrolable com a norma reguladora de l'existència dels homes porta implícita la concepció d'aquesta com un joc. Des d'aquesta visió del món, la guerra representa per a Calders el Gran Joc, en tant que situació en què es porten a l'extrem les condicions que enfronten l'individu amb les seues circumstàncies: "No sembla pas la guerra això. Potser ho fa la nit o el silenci de la ciutat; no sabem ben bé a què atribuir-ho, però aquest concert de les llums i de les

---

<sup>88</sup>MELCION, J., *"Cròniques de la veritat oculta"*, de Pere Calders, p. 74.

màquines ens sembla un gran joc" (p. 135), apunta el narrador de "Les mines de Terol". "La noblesa del Gran Joc" és justament el títol d'un altre dels contes de guerra de l'autor. En aquest cas, el poder absolut d'actuar sobre la realitat a conveniència el representa un marxant oriental que ofereix els seus serveis de destrucció màgica a un cap militar republicà per a derrotar el feixisme; l'oferta és rebutjada amb indignació perquè, com ja ha assenyalat Maria Campillo, "hi ha jocs que, malgrat tot, encara mereixen cert respecte i han de conservar l'essencial noblesa"<sup>89</sup>. El component ètic del posicionament republicà davant la guerra es posa de manifest en les paraules del personatge: "nosaltres guanyarem la guerra sense trampes, amb les mans netes i el cap alt" (p. 243). L'episodi torna a aparèixer, en aquest cas protagonitzat per Gorienko i el Conseller de Governació, a *Gaeli i l'home déu*; ara és el polític qui, en nom d'un "interès legítim", demana la intervenció dels poders taumatúrgics com a arma militar, i és l'home déu qui, amb un trencament de les expectatives d'omnipotència que li haurien de ser naturals per la seua condició, reconeix els límits d'un poder que, en qüestió de guerres, és més literari que real. A més, Gorienko recorda que, si la participació de forces sobrenaturals fos possible, les regles del joc atorgarien el mateix dret a l'altre bàndol: "els feixistes podrien mobilitzar també molts recursos. Ells tenen el Sant Pare, que, per baliga-balaga que sigui (admetem que sigui baliga-balaga), maneja una colla de cardenals, dels quals un no sap mai el que cal esperar" (p. 179).

Mirar la guerra com un Gran Joc que trastoca les normes que hom creia sòlides i anul·la el lliure albir per causa de força major forma part de la reflexió compromesa que ens ha deixat Calders. L'opció de l'humor com a mitjà d'elaboració de la realitat literària -testimonial o ficcional, l'actitud subjacent és la mateixa- respon a un posicionament estètic, però també a aquella voluntat "de mantenir la plenitud humana en el seu nivell més alt i més pur" que indicava Carles Riba. Anys

---

<sup>89</sup>CAMPILLO, M., *Contes de guerra i revolució*, (II), p. 226.

després, amb la filosofia de l'home de la hac baixa que "crea un nou univers amb el seu somriure", explicada a les "Instruccions per a la lectura d'aquest llibre", a *Ronda naval sota la boira*, podem comprovar que, en la pau com en la guerra, per a Calders, l'humor és una arma defensiva i, àhora, un dels fonaments essencials de la seua escriptura.

Per tot plegat, el caràcter realista atribuït a *Unitats de xoc*, s'ha d'entendre amb unes certes precaucions: es tracta, certament, del testimoni no ficcional d'una experiència viscuda per l'autor. Ara bé, els mecanismes d'elaboració de la crònica responen, en l'essencial, com hem pogut veure, a la manera caldersiana d'entendre la captació literària de la realitat i tendeixen a estilitzar, més que no pas a retratar objectivament, l'experiència. Per sobre de la descripció o narració de fets i esdeveniments, el que domina en el dietari de campanya de Calders és l'exposició d'idees, la reflexió personal. L'interès del document se situa, doncs, en l'àmbit intel·lectual subjectiu i deixa en un segon terme la funció d'enregistrar una guerra que, pel que fa a l'acció i a les decisions, Calders fa la impressió de contemplar des de fora o des de lluny.

**V- ELS TÒPICS DEL FANTÀSTIC EN L'OBRA DE PERE  
CALDERS**





### 5.1 El reciclatge de tòpics com a opció literària

Com ha quedat exposat al capítol II, el tractament literari del sobrenatural al segle XX ha canviat respecte al tractament característic en la literatura del XIX, segle en què es desenvolupa el gènere fantàstic clàssic. Tal i com assenyalava Jean Fabre, cada modalitat del sobrenatural es correspon amb la cosmovisió pròpia de l'època en què es genera i s'encarna en un discurs literari específic. A *Gaeli i l'home déu*, Calders posa en boca de Joan Gaeli la reflexió sobre el canvi de mentalitat que afecta la percepció del sobrenatural dels seus contemporanis: "Ens passa que la humanitat ha arribat a un cert grau de mesura, en un determinat aspecte i en una certa proporció. Un déu no la pot rendir amb els mateixos procediments d'abans. Han canviat les possibilitats de meravella del món, i allò que commovia les generacions pretèrites ja no commouria en la mateixa mesura les generacions actuals" (p. 208). Els espectadors, "amb la naturalitat [...] adulterada pels progressos de l'electricitat, de la mecànica, de la física" (p. 168), han pres els miracles de Gorienko per trucs d'il·lusionista; la incomprensió provoca, en l'home déu, "la sensació dolorosa d'estar passat de moda" (p. 215).

Efectivament, "han canviat les possibilitats de meravella del món" -o, per dir-ho amb els mots de Pierre-Georges Castex, "le public contemporain est bien moins naïf encore que celui de l'âge romantique"<sup>1</sup>-, i la presència del sobrenatural en la literatura s'ha d'adaptar a aquests canvis. Al segle XIX, Alphonse Daudet percebia una idèntica

---

<sup>1</sup> CASTEX, P.-G., *op. cit.*, p. 402.

transformació de mentalitat que afectava, en aquells moments, el gènere meravellós; en la seua obra *La mort des fées*, la darrera de les fades es lamentava:

"Mais le siècle a marché. Les chemins de fer sont venus. On a creusé des tunnels, comblé les étangs, et fait tant de coupes d'arbres, que bientôt nous n'avons plus su où nous mettre. Peu à peu les paysans n'ont plus cru à nous. Le soir, quand nous frappions à ses volets, Robin disait: "C'est le vent", et se rendormait... Comme nous vivions de la croyance populaire, en la perdant, nous avons tout perdu"<sup>2</sup>.

Italo Calvino, a les *Lliçons americanes*, veia obertes dues possibilitats per al tractament literari dels elements fantàstics:

"1) Reciclar les imatges usades en un context nou que en canviï el significat. El postmodernisme pot ser considerat la tendència a fer un ús irònic de l'imaginari dels *mass media*, o bé a introduir el gust pel que és meravellós heretat de la tradició literària en mecanismes narratius que n'accentuïn l'alienament. 2) O bé fer el buit per tornar a començar de zero"<sup>3</sup>.

Deixant de banda el postmodernisme, la primera de les opcions assenyalada per Calvino pot aplicar-se amb exactitud a l'obra caldersiana. El concepte de sobrenatural

---

<sup>2</sup> DAUDET, A., *La mort des fées*. Apud SADOUL, B. (ed), *Fées, sorcières ou diablesses*, E.J.L., París, 2002, p. 9.

<sup>3</sup> CALVINO, I., *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil.lenni*, Edicions 62, Barcelona, 2000, p. 116.

modern, característic del segle XX, de què parla Jean Fabre representa, com recordarem, respecte a les modalitats de sobrenatural anteriors, el pas d'un sobrenatural autoreferencial i, per tant, codificat, a un sobrenatural areferencial. El que ens interessa destacar ara és la condició de codificat del sobrenatural propi de la literatura fantàstica clàssica, així com del sobrenatural de la ciència-ficció o del meravellós. La tradició literària ha formalitzat uns models de gènere que han produït, amb el temps, una sèrie de tòpics perfectament recognoscibles. En relació a la literatura fantàstica, Neuro Bonifazi n'ha remarcat el caràcter de gènere altament codificat:

"Il discorso fantastico è tra i più normalizzati (su modelli di forte tradizione) e stilizzati, e rischia addirittura, in tal senso, il manierismo. La sua specificità indiscutibile comporta figure, convenzioni e retorica proprie"<sup>4</sup>.

Els mitjans de comunicació de masses, com ara el cinema i el còmic, han contribuït decisivament a la vulgarització universal d'aquests tòpics. Com ha indicat Marcel Schneider:

"Des millions de gens qui ignorent jusqu'au nom de Bram Stoker savent qui est le comte Dracula et ceux qui ne se sont jamais demandé qui avait écrit *Frankenstein* ne se trompent pas sur les interprètes successifs du monstre fabriqué par l'émule de Prométhée. Telle est la puissance de l'image, la force du récit visuel, la fascination exercée par certains archétypes.

Les critiques peuvent ironiser sur la faible qualité de certains films présentés sous l'étiquette "fantastique" et des revues du genre *Fleuve Noir*, *Fiction*, *Miroir du fantastique*, etc. Cependant ces productions ont habitué un très vaste public à s'accoutumer aux histoires insolites, voire merveilleuses, au métascientifique, à l'irrationnel, au surréel"<sup>5</sup>.

També Silvia Albertazzi ha insistit a remarcar la desmitificació i la reducció a estereotips dels motius fornits per la tradició:

"i mostri classici, sul finire del ventesimo secolo, appaiono anch'essi demiticizzati (ridotti a stereotipi per pellicole adolescenziali i lupi mannari e gli zombi; parodiati impietosamente creature da laboratorio e scienziati folli; oggetto di rivisitazione tanto massiccia quanto superficiale vampiri e vampiresse)"<sup>6</sup>.

Un dels aspectes que ens interessa destacar d'aquestes tradicions genèriques bastides a l'entorn dels diversos tractaments del sobrenatural és, més enllà de la formació i divulgació dels tòpics que els són propis, el fet que aquestes convencions de gènere determinen, en la percepció per part del lector, uns horitzons d'expectatives concrets. En paraules de Denis Mellier:

---

<sup>4</sup> BONIFAZI, N., *op. cit.*, p. 75.

<sup>5</sup> SCHNEIDER, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, París, 1985, ps. 10-11.

<sup>6</sup> ALBERTAZZI, S., *La letteratura fantastica*, p. 20.

"La chose fantastique ne puise jamais nulle autre référence que dans cette expérience du texte ou dans un champ imaginaire, culturel, architextuel au sens où Genette envisage ce terme. Les relations architextuelles supposent un réseau large et abstrait dans lequel la transversalité des composantes génériques (dans le cas du fantastique au XX<sup>e</sup> siècle, l'interaction permanente de la littérature et du cinéma, de la bande dessinée et de l'illustration des éditions populaires) participe bien de la constitution d'un horizon d'attente ainsi que d'un ensemble, quant à lui beaucoup plus concret, de traits thématiques et poétiques qui sont surdéterminés pour les auteurs et aisément identifiables en termes de corpus ou de genre"<sup>7</sup>.

El caràcter metaficcional representa, com hem pogut veure en el capítol II, un tret distintiu de la literatura del sobrenatural contemporània en les teories d'autors com Fabre o Erdal Jordan. Com també ha assenyalat Steinmetz:

"De nos jours, le ton fantastique colore des oeuvres qui n'en font pas nécessairement leur objectif. Aussi le rencontre-t-on moins chez des besogneux spécialistes que chez certains écrivains qui, jouant avec les règles des genres, ont fini par mettre la fiction en miroir"<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> MELLIER, D., *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, Éditions Kimé, Paris, 2001, ps. 17-18.

<sup>8</sup> STEINMETZ, J.-L., *La littérature fantastique*, PUF, Paris, 2003 (4<sup>e</sup> ed. corrigida), p. 120.

Un dels mecanismes essencials per a posar de manifest l'autoconsciència textual és la paròdia, la qual fa evident la relació intertextual. A més, la paròdia actua com a factor d'exclusió del text paròdic respecte a la tradició invocada en clau irònica:

"la ironía del texto contemporáneo ya no está destinada a enfatizar el carácter artificial del producto artístico a fin de crear un ámbito en el que el lenguaje adquiriera resonancias simbólicas, sino que su intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter autorreflexivo.

En este tipo de ironía, que por la amplitud de su alcance denomino *ironía absoluta*, la parodia, siendo una referencia intertextual y, ocasionalmente, también intratextual -la autoparodia-, es un procedimiento clave en el desenmascaramiento del carácter reflexivo del texto. Este rasgo, manifiesto en un texto como "El Aleph" de Borges, se impone inclusive en un texto como *La invención de Morel* de Bioy Casares, en el cual, una vez reveladas sus enmascaradas referencias paródicas, su aparente pertenencia genérica a un fantástico de percepción o a la ciencia-ficción, pierde toda relevancia"<sup>9</sup>.

En parlar de paròdia, hem d'oblidar els prejudicis establerts per una certa tradició crítica que l'ha identificada amb la imitació banal i grollera, com una mena de discurs literari menor, desproveït de qualsevol valor estètic que no siga el d'una comicitat elemental. Com assenyala Erdan Jordan, la paròdia es converteix en l'instrument que posa al descobert la relativitat del concepte de realitat en evidenciar

l'arbitrarietat de la relació entre el llenguatge i la realitat. En aquest sentit, la paròdia apareix com una via d'expressió essencial de la cosmovisió contemporània. En paraules de Marcel Spada: "une écriture croit jouer avec un thème ou un type alors qu'elle est à la recherche d'une vérité personnelle, irrefutable. Et cette vérité rejointe n'est nullement incompatible avec des formes d'ironie ou d'humour"<sup>10</sup>.

La paròdia implica càlcul i premeditació, un ús conscient i intencionat dels clixés del gènere. Això és el que la distingeix netament de la repetició mecànica del tòpic, atrofiada i mancada d'originalitat. Louis Vax ja cridava l'atenció el 1965 sobre la utilització deliberada, per part de les històries fantàstiques humorístiques, de la tècnica del fantàstic mancat, és a dir, "trop conforme aux clichés": "Les histoires humoristiques utilisent sciemment la technique du fantastique manqué"<sup>11</sup>.

## 5.2 El pacte caldersià

En els paràgrafs inicials de "L'esperit guia" (CVO) Pere Calders ens ofereix, a través del narrador personatge del conte, una declaració de principis que funciona com a pacte de lectura pel que fa a la concepció del sobrenatural en la seua literatura, un pacte indispensable per a situar el punt de partida de l'anàlisi dels tòpics del fantàstic en la seua obra:

"Totes les persones, quan arriben a una certa edat, han tingut contactes amb el sobrenatural, i, quan ve a tomb i en tenen ganes, ho expliquen.

---

<sup>9</sup> ERDAL JORDAN, M., *op. cit.*, p. 138.

<sup>10</sup> SPADA, M., *op. cit.*, p. 44.



Jo, potser perquè la realitat no m'acaba d'anar bé, m'he mogut sempre pel més enllà amb un gran deseiximent. Tinc somnis profètics, pressentiments alertadors, trec partit de la telepatia i, a casa meua, fora d'èpoques de veritable penúria econòmica, hi ha hagut sempre fantasma.

La present, però, no és una història de por. Aquesta declaració es faria innecessària si la gent tingués més lectures i estigués ben convençuda que les coses dels esperits no en fan, de por. És qüestió de saber-los tractar en un cert sentit i amb una certa mesura, sense donar-los massa importància." (p. 236).

La necessària delimitació del fantàstic en l'esfera de l'excepcional hi queda rebentada pel fet de considerar el sobrenatural una simple qüestió d'experiència, circumscrit a l'àmbit de la quotidianitat. Però la declaració va encara més lluny i, a través de la seua particular fixació de límits del sobrenatural, ens presenta algunes de les claus principals de la seua presa de posició literària. "La present, però, no és una història de por": la partícula adversativa hi marca una relació d'oposició entre la pròpia proposta i un referent extratextual que el lector identifica clarament: una tradició literària i cultural en què el sobrenatural sí que fa por. El joc irònic que el narrador construeix tot seguit a partir del doble sentit que la locució "tenir lectures" pren en aquest context acaba de perfilar el posicionament literari. D'una banda, "tenen lectures" les persones amb cultura, mentalitats racionals i científiques que no poden caure en el parany de les supersticions. Però, de l'altra, i en això rau la ironia, els lectors han tret justament de les lectures, d'aquella tradició literària ara invocada i contestada alhora, la idea que les coses dels esperits fan por. La relació intertextual

---

<sup>11</sup> VAX, L., *La séduction de l'étrange*, p. 79.

s'instaura, doncs, en el nivell de la paròdia. A més, el caràcter autoreflexiu del text, que la paròdia fa evident, posa en entredit la capacitat de representació d'unes entitats que només tenen una existència lingüística.

Ens cal, ara, recordar la proposta de varietats del sobrenatural formulada per Jean Fabre que ha quedat exposada a l'apartat 2.13, segons la qual se'n poden distingir quatre modalitats, corresponents a cosmovisions diferents i encarnades en discursos literaris específics: el sobrenatural judeocristià, el preternatural de les creences paganes o supersticioses, el sobrenatural paracientífic i el nou sobrenatural, característic del segle XX. Fabre assenyala, a més, que el nou sobrenatural representa, respecte als anteriors, el pas d'un sobrenatural autoreferencial i, per tant, codificat, a un sobrenatural areferencial.

Si passem revista al repertori d'elements sobrenaturals que apareixen als contes caldersians, podem observar que hi trobem exemples procedents de les tres primeres modalitats. Àngels i reis mags del sobrenatural cristià; fades, sirenes i animals que parlen, del meravellós tradicional (preternatural); dobles, fantasmes i sèrums de la vida perenne, del sobrenatural paracientífic. La clau paròdica, així com l'abolició de fronteres entre real i sobrenatural, ens impedeixen de situar els motius sobrenaturals caldersians en els models literaris del meravellós, del fantàstic tradicional o de la ciència-ficció. Però tampoc no podem inserir-los en el nou sobrenatural, tal i com el defineix Fabre, sense fer algunes precisions. El sobrenatural en Calders participa, com ja hem explicat, d'una concepció de la realitat en què ja no té cabuda l'oposició real-irreal, però, a diferència del sobrenatural areferencial de Borges o Cortázar, per posar-ne dos exemples habituals, utilitza la metareferencialitat com a mecanisme de producció, recuperant els tòpics que li forneix una tradició literària i cultural

perfectament codificada. Transplantats al territori caldersià, aquests tòpics queden desmuntats i, per tant, desnaturalitzats: "En diu «l'àngel» per expressar la seva híbridesa, però s'adona que en cap història sobrenatural no se'l podria classificar així" ens adverteix el narrador de "La consciència, visitadora social" (CVO, p. 119), perquè Depa Carelli és conscient de la distància que hi ha entre l'"àngel *démodé*" que representa la seua consciència i el seu model de referència. La transgressió, però, només es pot realitzar a partir del codi. I és la condició de codificats la que converteix aquests tòpics en material literàriament reciclable per a Calders. Des d'aquesta perspectiva s'explica perfectament la coexistència, en l'obra de l'autor, de motius procedents de diverses tradicions genèriques, coexistència que podem fer extensiva a altres models literaris ja fora del sobrenatural.

### **5.3 Els tòpics del fantàstic en l'obra de Pere Calders**

#### **5.3.1 Aparicions, fantasmes i vampirs**

El protagonista de "Les mans del taumaturg" (CVO) presenta els documents - cèdula i carnet sindical- que acrediten la seua condició "d'europèu modern", és a dir, de ciutadà d'un segle "enginyós" i "científicament escèptic", impermeable als "arcaismes llegendaris" (p. 281). En un segle "tan científicament escèptic", les coses del sobrenatural han d'haver canviat per força: "la fantasmagoria d'ara ja no és com la d'abans". Així ho afirmen els dos inspectors que, a "Tot esperit" (IS, p. 290), miren de tranquil·litzar el fantasma, descobert mitjançant "nous mètodes estadístics". El fantasma ara és considerat un "peculiar estat civil", perfectament reglamentat per

l'aparell burocràtic oficial, que cal exercir amb naturalitat. En aquest nou estat de coses, l'única víctima de la por al fantasma és el fantasma mateix: malgrat el discurs confortador dels inspectors, el protagonista acaba amarat d'una suor freda i, a la fi, comprova que la camisa no li arriba al cos: "de retorn al menjador, vaig comprovar (ficant-me la mà a la pitrera) que entre la camisa i el cos hi tenia una separació de ben bé dos travessos de dit" (p. 291).

La universalitat del fantasma ve assenyalada fins i tot en el mateix terme "fantàstic": "Le mot même de "fantastique" implique la dominance d'un motif commun à toutes les civilisations: le fantôme"<sup>12</sup>. En paraules de Barbara Sadoul:

"Quel peuple n'a pas été convaincu jadis de la possibilité d'une telle apparition? C'est l'idée de la possibilité pour les morts de se manifester aux vivants. Le fantôme a toujours été là, qu'il se nomme spectre, revenant, esprit ou encore ombre selon la signification donnée à cette vision"<sup>13</sup>.

En el segle XX, la impermeabilitat racionalista als "arcaïsmes llegendaris" de què parlava el personatge caldersià ha desterrat la creença en els fantasmes. Tot i així, el motiu continua viu en la literatura, en el cinema i en el còmic. La figura del fantasma forma part de l'imaginari col·lectiu actual, sostinguda per una tradició literària que l'ha perfilat d'una determinada manera.

La novel·la "negra" o "gòtica" anglesa fixa, en el segle XVIII, una iconografia terroritzant en què el fantasma juga un paper essencial. És, encara, un fantasma

---

<sup>12</sup> STEINMETZ, J.-L., *op. cit.*, p. 25.

<sup>13</sup> SADOUL, B., *Un bouquet de fantômes*, E.J.L., París, 2001, p. 5.

primitiu, molt vinculat a les històries populars de la vora del foc, el qual ha persistit fins als nostres dies encarnant la imatge estereotipada per excel·lència de l'espectre. Horace Walpole, amb *El castell d'Otrante*, va iniciar una fórmula literària de gran èxit, continuada per les obres d'Ann Radcliffe i de Lewis, la qual es caracteritza pels següents trets:

"Un sombre château, plein de maléfices, aux souterrains effrayants, où les portes grincent, où les marches de l'escalier craquent, où se devinent fantômes et présences impalpables, hostiles, où pèsent le souvenir des crimes qui y furent commis, et l'horreur prochaine inévitable: tout concourt à un effet de terreur"<sup>14</sup>.

El fantasma "gòtic" apareix a mitjanit, arrossegant cadenes i vestit amb el sudari funerari. Amb el temps, però, aquest estereotip va caure en desús i, en la literatura fantàstica clàssica, el fantasma ja no tem la llum del dia i sorprén les seues víctimes allà on menys se l'espera. En el segle XIX, d'altra banda, les històries de fantasmes es renoven sota l'impuls del científisme de l'època. L'espiritisme, segons el qual la comunicació amb els morts es pot establir fent servir mètodes científics, es converteix en una autèntica moda que envaeix els salons:

"A medida que los descubrimientos científicos daban mayor autoridad a la interpretación naturalista del universo, menguaba la credibilidad del cristianismo y de las teorías del Génesis. Se encontraba un caos en vez del universo perfectamente construido por propósito divino, y no se percibía una naturaleza

regida por leyes armoniosas y morales, sino un conflicto perpetuo en el que todos, menos los más fuertes, morían. El hombre, inseparable de los otros animales de la tierra, era tan sólo una parte de esa historia natural bárbara y cruel.

La nueva fe [l'espiritisme], en cambio, proporcionaba respuestas a esa problemática, pues no descartaba el progreso científico, sino que por el contrario, basaba en él su punto de vista y pretendía probar científica y empíricamente la immortalidad del alma"<sup>15</sup>.

L'espiritisme adopta postulats pseudocientífics, suposadament basats en els avanços de la física coetània, i explica la comunicació amb els esperits i altres fenòmens, com la clarividència i la transferència del pensament, a través del magnetisme.

En la tradició literària, el fantasma adopta fesomies i personalitats variades i canviants. Com ha assenyalat Louis Vax:

"los fantasmas son más cambiantes que Proteo. El espectro puede hacerse algo impalpable, largo y blancuzco, visible en medio de la noche en las ruinas góticas o los subterráneos húmedos. Ese antepasado solemne y pontificador, vuelto del reino de las sombras para reprender a algún descendiente cruel o disoluto, es la imagen del "superyo". Pero el fantasma es también capaz, como el diablo, de revestir una envoltura carnal y aparecer en pleno día, vigoroso y perverso, gran

---

<sup>14</sup> BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Librairie Larousse, París, 1974, p. 106.

sobornador de muchachas y gran bebedor de sangre, horrible encarnación de instintos inconfesables. Hay fantasmas cubiertos de sudarios, nauseabundos, corrompidos y ensangrentados, que huelen a fantasma a una legua, y fantasmas perfumados, elegantes en su presentación y educados en sus maneras, fantasmas que nunca habríamos juzgado tales si un azar no nos hubiera abierto los ojos. Hay fantasmas que inspiran temor y otros que inspiran piedad. Hay fantasmas de niños jugando en los jardines, de almas en pena buscando reposo, fantasmas ingenuos y tímidos, que temen el día y el encuentro con los vivos. Hay fantasmas hospitalarios y benévolos"<sup>16</sup>.

Tot i aquesta varietat de presentacions, en la tradició cultural la figura del fantasma es troba vinculada habitualment a la sensació de por que la seua presència inspira en els mortals. Aquesta general sensació de por, però, pot desaparèixer quan, com assenyala Steinmetz, l'autor "trouble les règles du jeu, comme Wilde dans *Le fantôme de Canterville*"<sup>17</sup>. El trencament de les regles del joc, és a dir, la transgressió del codi, es pot fer mitjançant el tractament humorístic del tòpic:

"Un procédé constant du conte fantastique humoristique consiste à faire évoluer les fantômes parmi les hommes et parmi les choses. Le fantôme qui se trompe de route, trébuche et se laisse berner, ou qui fraternise avec les vivants; celui-là

---

<sup>15</sup> LITVAK, L., "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", dins *Anthropos*, 154-155, març- abril 1994, p. 83.

<sup>16</sup> VAX, L., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, p. 37.

<sup>17</sup> STEINMETZ, J.-L., *op. cit.*, p. 25.

n'est plus un "vrai" fantôme. Paradoxalement, plus les fantômes sont objectifs, moins ils sont réels"<sup>18</sup>.

Segons la tipologia apuntada per Barbara Sadoul<sup>19</sup>, el fantasma pot ésser-ho per l'acompliment d'un càstig diví, pot tenir per missió advertir algú d'alguna cosa, com una mena d'àngel de la guarda, pot dur a terme una venjança des del més enllà, i llavors el fantasma es converteix en perseguidor, o pot manifestar el poder de l'amor o de l'amistat per sobre de la mort.

El fantasma inaugura la galeria de motius caldersians amb l'inicial "Història de fantasmes o el capilar [sic] «Estrella»"<sup>20</sup>, de 1933. Encara d'una manera rudimentària, hi podem observar el procediment caldersià de transposició del tòpic extret de la tradició heretada. En aquest cas, la referència prové de la literatura gòtica anglesa; Calders, però, canvia l'exotisme basat en l'allunyament temporal, propi d'aquest model, per l'exotisme espacial: "És un fet que les coses extraordinàries sempre passen lluny" (p. 17) és la frase inicial amb què el conte estableix un pacte de lectura que posa de manifest la consciència d'estar inserit en una determinada tradició literària.

El narrador, agent comercial de l'editorial Platí, és enviat per l'empresa al poble de X..., on s'estan produint fets misteriosos al castell del segle XVI, propietat ara d'un milionari nord-americà. L'objectiu del viatge és aprofitar l'expectació creada per a vendre una de les dues "equivocacions cabdals" del catàleg editorial: un tractat

---

<sup>18</sup> VAX, L., *La séduction de l'étrange*, p. 90.

<sup>19</sup> Cf. SADOUL, B., *Un bouquet de fantômes*, p. 6-10.

<sup>20</sup> CALDERS, P., "Història de fantasmes o el capilar [sic] «Estrella»", dins *Avui*, 4-XII-1933. Recollit dins CALDERS, P., *Entre la ratlla i el desig. Antologia de textos*, a cura de J. CASTELLANOS i J. MELCION, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1995. Vull agrair a Maria Campillo que em facilités una còpia d'aquest conte abans de ser publicat a l'antologia citada.



d'espiritisme de vora cinc-centes pàgines. A la presència de fantasmes denunciada pels guàrdies del castell, s'ha afegit posteriorment la misteriosa desaparició de tota una banda de músics. La visita organitzada al castell, amb el propietari i les autoritats al capdavant, acompanyats pels periodistes i per membres de diverses societats psíquiques europees amb interessos científics sobre els fenòmens sobrenaturals, es troba, però, amb un espectacle musical de revista sobre un escenari amb un decorat de gratacels, la funció del qual és fer la publicitat d'una loció capil·lar produïda pel propietari del castell, Mr. William Thomas.

La nostra no és una època afeccionada als fenòmens sobrenaturals: així ho demostra el fracàs comercial del tractat d'espiritisme de l'editorial Platí, tan invendible com el volum amb 400 receptes per a cuinar arròs. Les expectatives que obri el títol, amb una fórmula estereotipada que remet a un gènere literari en la primera part de la disjuntiva -història de fantasmes-, es veuran trencades per la història contada, la de la loció capil·lar anunciada per la segona locució. El castell misteriós amb fantasmes resulta ja un tòpic tan rebregat que pot ser narrat per al·lusió, amb un "etcètera" final que substitueix de manera sintètica unes característiques ben conegudes pels lectors: "Contaren els fets de costum: sorolls misteriosos, arrossegament de cadenes, veus extrahumanes, ombres blanques i negres, etc.". Els fantasmes, per la seua banda, desproveïts de tota capacitat terrorífica, han quedat reduïts a la funció de reclams publicitaris per partida triple: com a mitjà de propaganda per a la venda del tractat d'espiritisme; com a atractiu turístic, presentats com a fenòmens "extraordinaris, però inofensius", i al mateix nivell que les aigües termals, com es pot veure en els cartells col·locats amb la intenció d'atraure visitants al poble:

"Visiteu X... amb el seu castell encantat, únic autènticament misteriós de la nostra època. Fenòmens nous cada dia, extraordinaris, però inofensius. Aigües termals, etc. Hostatgeu-vos a l'Hotel dels Dos Hemisferis..." (p. 20).

I com a part de la posada en escena de la innovadora tècnica de màrqueting de la loció capil·lar «Estrella», la qual havia costat milers de dòlars però havia complert a bastament el seu objectiu, perquè "tot el món en va parlar" (p. 24). Fins i tot l'interès més científic en els misteris del castell que podria representar la presència d'una delegació de la societat psíquica de Brussel·les queda finalment resolt en un pas de comèdia, amb la fugida del seu president amb la «vedette» de l'espectacle publicitari. Així, "les coses extraordinàries" a què es refereix el narrador en la presentació del conte no són, com podria fer esperar el títol, uns fenòmens paranormals inexistents, sinó el tomb inesperat que pren la vida del personatge arran dels esdeveniments narrats: accepta la proposició de Mr. Thomas per substituir l'actor principal de l'espectacle amb unes condicions avantatjoses. La inclusió en el relat d'expressions que reflecteixen la por dels personatges, com ara "un silenci esfereïdor volava per la sala, quiet", lluny de contribuir a la creació de l'atmosfera pròpia de les narracions de terror, actuen com a marques paròdiques en el conte de Calders, al costat de les afirmacions que determinen el to de la narració, del tipus "Mr. Thomas havia vingut ràpidament de Venècia per tal de fruir del seu castell amb fantasma" (p. 21).

Els motius habituals del retorn dels esperits al món dels vius en la literatura fantàstica són bàsicament dos: l'amor i la venjança. En el primer cas, el desenvolupament del tema abasta des del motiu del prometatge involuntari amb un espectre fins al de la passió amorosa que s'imposa a la mort per fer retornar la persona

estimada. Les heroïnes de Poe -Morella, Ligeia, Eleonora-, així com *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam, o *La morta enamorada*, de T. Gautier, en són exemples paradigmàtics. En els relats de Poe, s'anuncia el retorn de la mort, però aquest no s'acompleix més que de forma espiritual o per mediació d'un altre ésser viu, del qual s'empara l'esperit de la morta; en el conte de Gautier, el tema rep un tractament moral: la morta representa les temptacions que turmenten un jove sacerdot seduït per la bellesa satànica del fantasma que el vampiritza; és en *Véra* on la morta enamorada apareix en la seua versió més desenvolupada; el motiu serveix per a donar evidència física a la tesi hegeliana segons la qual les idees són éssers vivents<sup>21</sup>: l'heroïna reviu per l'obstinada voluntat del marit que es nega a admetre la seua mort. La narració de Villiers invoca la coneguda sentència del *Càntic dels càntics* que ella mateixa desenvolupa: "L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité"<sup>22</sup>. El triomf d'*Eros* sobre *Thánatos* apareix en idèntics termes en boca de Clarimonde, la protagonista de *La morta enamorada*: "je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu (...); et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre"<sup>23</sup>. Aquesta afirmació, Calders la posa en boca de Gorienko a *Gaeli i l'home déu*: "¿No has llegit en milers i milers de llibres que l'amor és més fort que la mort?" (p. 213). El conte que millor il·lustra l'apropiació caldersiana del tòpic del retorn de la mort per amor és "Problemes" (UEAJ). La passió amorosa i la bellesa seductora són reemplaçades per una parella d'ancians que es barallaven "amb moderació, però amb persistència, sense que passés res d'irreparable, perquè en el fons havien adquirit el

---

<sup>21</sup>Cf. CASTEX, P.-G., *op. cit.*, p. 359.

<sup>22</sup>VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, "Véra", dins *Contes cruels*, Gallimard, París, 1983, p. 56. La referència al *Càntic dels càntics* és del cap. 8, v. 6.

<sup>23</sup>GAUTIER, T., *La morte amoureuse*, E.J.L, París, 2002, p. 30.

vici d'estimar-se" (p. 60). La visita d'ultratomba respon a un acord fet en vida pels esposos:

"-El que falti primer -va dir la senyora Magdalena al seu marit-, s'hauria d'aparèixer a l'altre per explicar-li com va la cosa...

-Sí, però sense espantar-lo -respongué el senyor Gabriel, que era més aviat pusil.làtime-. Prou sobresalts que ens donen els vius!

La senyora Magdalena va respondre-li que "ves quina poca solta" i que "com si no ens coneguéssim prou!" (p. 59).

Aquesta mena de pacte apareix, per exemple, a "El espectro de Olivier", de Charles Nodier, en aquest cas, però, entre dos amics que signen amb la pròpia sang el jurament. La senyora Magdalena rep, al cap d'una setmana d'haver-se convertit en vídua, la visita del marit. La presència del fantasma es despulla de tota ambigüitat i de tot l'aparat habitual; el senyor Gabriel, encara que pot filtrar-se per les parets, truca el timbre per no espantar la seua esposa:

"-Però per què has trucat a baix? Jo tenia entès que us podíeu filtrar per les parets.

-Podem, però no he volgut espantar-te. Sobre aquest punt ja t'havia donat la meva opinió..." (p. 62).

Dino Buzzati recorre al mateix procediment d'aparició a casa d'Amedeo Torti i la seua dona de l'amic mort vint dies abans: el fantasma truca al timbre com qualsevol altra visita<sup>24</sup>.

D'altra banda, el personatge de Calders, encara que "se'l veia vaporós, intangible" (p. 61), va vestit amb "un jersei esportiu i una gorra de caçador" (p. 61) i ha anat "a peu, tot xano-xano" (p. 62), fent una passejada per la ciutat, a visitar la seua esposa.

És la senyora Magdalena la que introdueix l'al·lusió al tòpic del retorn de la mort per amor: "S'havia fet la il·lusió que el seu marit la visitava empès per un amor pòstum" (p. 63), il·lusió que es veu frustrada pel desenvolupament de la història, que s'allunya clarament del model per desembocar en un altre tòpic, el del missatge del més enllà, el model sintetitzat del qual el podem trobar, per exemple, a *Infernaliana*, de Nodier:

"Cuenta Philippe Melanchton que su tía, que había perdido a su marido y estaba a punto de dar a luz, vio entrar una noche, mientras estaba sentada junto al fuego, a dos personas en su casa; una tenía la forma de su difunto marido; la otra, la de un franciscano de gran estatura. Al principio se asustó al verlos; pero su marido la tranquilizó y le dijo que tenía que comunicarle algo importante"<sup>25</sup>.

Aquest altre tòpic també resulta buidat de transcendència per l'enfocament estrictament en termes materials i prosaics de l'ultraterrenal viatge de les ànimes. L'advertència sobre la impossibilitat d'acollir-ne un contingent elevat en cas de

---

<sup>24</sup> Cf. BUZZATI, D., "Els amics", dins *El gos que va veure Déu*, Edicions 62, Barcelona, 1985, ps. 85-86.

catàstrofe de gran magnitud -ni tan sols no hi hauria prou "targetes de racionament espiritual" (p. 63)- capgira la situació en substituir les consuetudinàries necessitats espirituals per problemes d'espai i de mitjans físics. Les expectatives d'una visita amorosa de la senyora Magdalena, per la seua banda, es resolen, com en qualsevol de les seues disputes domèstiques, amb la constatació que "a segons quines persones, la mort no els canvia gens" (p. 63). El que Calders ens proposa, doncs, és el que podríem anomenar una versió d'anar per casa-tercera edat del tòpic de la morta enamorada.

En "Una carta" (UEAJ), ens trobem amb una història d'apareguts inspirada en l'altra gran passió humana, l'odi. El model es remunta als relats d'esperits vindicadors de la cultura popular i té en *Infernaliana*, de Charles Nodier<sup>26</sup>, un dels referents més coneguts dins la literatura fantàstica: contes com "Historia de un marido asesinado que se aparece después de la muerte para pedir venganza", "Espectro que pide venganza" o "Caroline" mostren l'esquema bàsic de les històries d'apareguts que demanen la venjança de la pròpia mort, en els dos primers casos, o es vengen personalment, a través de l'aparició, de qui els va maltractar, en el cas de "Caroline". Calders narra la història d'una senyora que demana a l'arquitecte que dissenya la seua nova casa unes parets "per les quals no es poden filtrar els morts" (p. 116) com a protecció contra l'espectre del seu marit, el qual, abans de morir, la va amenaçar que tornaria a buscar una carta comprometedora per a ell que la seua esposa havia utilitzat com a arma en els seus enfrontaments conjugals. L'arquitecte li segueix la veta perquè és la clienta i perquè "era racionalista i estava convençut que es podia comprometre honestament a

---

<sup>25</sup> NODIER, C., *Infernaliana*, Valdemar ediciones, Madrid, 1988, p. 53.

<sup>26</sup> Nodier declara les fonts de les quals ha extret alguns dels contes del seu recull: *Dissertations sur les apparitions*, de Lenglet Dufresnoy i *Traité des apparitions*, de Dom Calmet. P.-G. Castex, *op. cit.*, ps.

bastir unes parets que no deixarien passar cap esperit" (ps. 118-119). L'arquitecte n'ofereix garanties tècniques, amb unes parets ajustades a les normes DIN. Les parets han aturat els intents d'assalt del fantasma, però la senyora està preocupada per les finestres:

"ha provat d'entrar en tres o quatre ocasions, però les parets resisteixen. En aquest sentit, estic satisfeta. Però abans d'ahir (i ahir va tornar-hi), ho ha intentat per la finestra de la cuina que dona al jardí. Fins ara no ho ha aconseguit, però jo volia preguntar-li si les finestres també són fetes d'acord amb aquestes normes que vostè em va explicar" (p. 119).

L'arquitecte racionalista no fa gaire cas d'una ombra entrevista al jardí:

"en travessar el jardí, el gos bordava desesperadament, però no pas a ell. Va veure una ombra que flotava de puntetes entre els baladres i li va fer tot l'efecte d'una aprensió, degut al clima creat per la vídua i que ja fosquejava" (p. 120).

El final del conte es complau a reprendre el procediment típic del fantàstic, eliminant l'escepticisme basat en la raó que ací representa el jove arquitecte amb una prova física incontestable: el gos ha empaitat el fantasma pel jardí i ara el veterinari "li acaba de treure de la gorja un tros d'ectoplasma que se'n faria creus" (ps. 120-121). El mateix mecanisme l'utilitza, per exemple, R. Bloch a *The man who collected Poe*: el

---

135-136, assenyala els manlleus concrets que Nodier fa d'aquestes obres, així com altres fonts utilitzades per l'autor.

narrador atribueix a la bogeria del mitòman obsessionat per Poe la seua confessió que ha aconseguit resuscitar l'autor americà i explica per causes del tot racionals l'existència de contes recentment escrits que, segons el col·leccionista, són obra de Poe; a la fi de la visita, però, el narrador veu clarament l'espectre de Poe al corredor i escapa terroritzat.

"Una carta" és un conte que, si el reduïm a la mera anècdota, encaixa perfectament dins l'esquema de les històries fantàstiques: una relació d'enemistat virulenta, un document comprometedor utilitzat com a arma per una de les parts, l'amenaça del retorn de la mort per recuperar la carta incriminatòria, el testimoni escèptic que no accepta la possibilitat del sobrenatural, els indicis de la presència del fantasma i la prova objectiva final que demostra la incontestable, encara que inexplicable racionalment, existència del fenomen. Però el conte ens demostra també que la simple utilització del motiu no és suficient per a crear una història fantàstica: la senyora rica que vol evitar l'entrada del fantasma del marit a casa seua no tan sols reacciona amb una manca total d'espant davant una probabilitat sobrenatural que no li provoca el més mínim dubte, sinó que, trencant totes les convencions, proposa una solució arquitectònica -les parets a prova de fantasmes- com a defensa contra la invasió espectral. La interferència d'uns valors tècnològics que no generen cap sentit de contradicció amb la creença sobrenatural en el perfil psicològic del personatge és suficient per a carregar-se la necessària tensió entre racional i irracional de l'atmosfera fantàstica.

La desautomatització de codis pròpia de Calders presenta en aquest conte un exemple del característic joc de l'autor entre el sentit literal i el sentit figurat de les expressions lingüístiques; la senyora es refereix al seu difunt marit dient que "un cop mort, no era res de l'altre món" (p. 117), i ella mateixa és conscient de l'inadequat de la



locució referida al cas concret perquè demana disculpes pel "contrasentit de la frase" (p. 117).

El fantasma de "L'esperit guia" (CVO) pertany al tipus d'esperit tutelar portador de missatges. La transgressió del registre característica de la literatura caldersiana s'hi pot observar a diferents nivells. En primer lloc, la condició natural del fantasma, presentat com una realitat ordinària; de nit, quan sentim uns cops a la paret, el més normal és que es tracte d'un esperit que prova de cridar la nostra atenció:

"Hi va haver una temporada que cada nit, poc després d'adormir-me, era despertat per tres cops donats a la paret de la meva cambra, seguits pel tic-tac d'un pèndol que no corresponia a cap rellotge fet i dret. Des del principi, vaig sospitar l'origen del soroll, i precisament per això feia el distret, perquè per a tractar amb esperits se n'han de tenir moltes ganes.

Però un dia va arribar a fatigar-me la insistència del meu comunicant, i aixecant-me del llit amb una revolada, vaig preguntar:

-Què passa?

-Sóc jo.

Era un esperit, és clar". (p. 236).

L'escena reporta, en clau desmitificadora i del tot desproveïda d'horror, un model habitual d'aparició en la literatura de terror; el protagonista és despertat pel so d'un rellotge que marca, a la nit, l'arribada de l'espectre terrorífic. Ho podem veure en "La

monja sangrienta", un relat de Nodier que reproduïx un episodi ja narrat a un dels clàssics de la novel·la gòtica, *El monjo*, de Lewis<sup>27</sup>:

"Dormía bastante apaciblemente, cuando el reloj de un convento cercano le despierta, al dar la hora. Un secreto horror se apodera de él, se le erizan los cabellos, se le hiela la sangre. La puerta se abre con violencia; bajo el resplandor de una lámpara que está sobre la chimenea, ve avanzar a alguien: es la *monja sangrienta*. El espectro se acerca, le mira fijamente y se sienta en la cama durante toda una hora"<sup>28</sup>.

El tractament caldersià té precedents literaris en altres obres que ja havien explotat el potencial humorístic resultant de traslladar la trobada amb el fantasma a l'àmbit quotidià. Un exemple particularment significatiu, per la gran similitud amb l'escena de "L'esperit guia", el trobem en un autor francès del tombant de segle entre el XIX i el XX, Alphonse Allais, que practica l'absurd i l'humor negre i que va ser reivindicat per André Breton:

"-Qui est là?

-Je suis le revenant.

-Ah! parfaitement... donnez-vous la peine d'entrer"<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Cf. CASTEX, P.-G., *op. cit.*, p. 135.

<sup>28</sup> NODIER, Ch., *Infernaliana*, p. 38.

<sup>29</sup> Reproduït a SADOUL, B., *Un bouquet de fantômes*, p. 53.

En el conte de Calders, ens trobem amb una descripció, més que desmitificadora, corrosiva, del fantasma, amb un joc lingüístic irònic establert entre la condició espectral del fantasma que, físicament, no toca de peus a terra, tal i com prescriu el tòpic, i el sentit figurat de l'expressió "amb l'aire de no tocar de peus a terra":

"Carregat de prejudicis, espieta, amb l'aire de no tocar de peus a terra que tenen tots els esperits". (P. 236).

El mateix tipus de joc irònic s'estableix amb la frase final que el protagonista adreça a l'esperit: "Que en sou, de quimèrics!" (p. 238), en què tenim, d'una banda, l'al·lusió al caràcter imaginari del fantasma, i, sobreposat, el judici que els esperits mereixen per la seua inclinació a inventar visions a partir de fets tan quotidians com el descarrilament d'un tren. En la relació establerta entre el narrador i l'esperit, la posició dominant correspon clarament al narrador personatge, el qual tracta el seu oponent "amb benevolència" i considera una "mania" les missions que els esperits vénen a accomplir al nostre món:

"-Quina mania! -vaig respondre-. No sé com teniu humor de tornar al món per ficar-vos en coses de mortals" (p. 237).

L'esperit, per la seua banda, adopta una actitud pacífica i submissa: "Som gent manada, nosaltres" (p. 237), s'excusa, alhora que manifesta que no està autoritzat a prendre iniciatives que podrien esguerrar les coses. Així, no és d'estranyar que, en el

diàleg final, qui resulte psicològicament afectat siga l'espectre: "Eren quatre simples paraules, si voleu, però el to en què foren dites el va deixar glaçat" (p. 238).

I encara hem de recordar, tal i com ha assenyalat Melcion, la facilitat del personatge per a rebutjar la lògica impecable que representa l'esperit i adoptar l'absurd codificat de la veritat oficial que encarna el director de la companyia de ferrocarrils<sup>30</sup>:

"-Venia a dir-vos que demà l'express de les deu descarrilarà.

No va moure ni un múscul de la cara. Va mirar-me fixament i preguntà:

-Que ho dieu amb pretensions de profecia, això?

-Vós mateix. Ho dic perquè prengueu les necessàries providències.

-Ja podeu suposar que no us esperàvem a vós per a saber el que fa al cas.

-Coneixeu la notícia?

-L'express de les deu descarrila cada dia.

-Ah, sí?

-Sí -diu-. És una mena de tic.

Ho deia amb gran aplom. Jo, naturalment, no podia pas cedir.

-Però, i la gent?

-Hi ha molt poques persones que l'agafin.

-Per pocs que siguin, els passatgers mereixen garanties.

-Els tenim assegurats.

Això, és clar, tancava la conversa a favor del director" (p. 238).

---

<sup>30</sup>MELCION, J., «Cròniques de la veritat oculta», de Pere Calders, p. 42.

La transgressió de codis es pot observar també en "No s'admeten corones" (IS). Com hem explicat adés, l'espíritisme vuitcentista utilitzava arguments pseudocientífics per a explicar la comunicació amb els esperits dels morts a través del magnetisme. Un conte de Poe, "La veritat sobre el cas de M. Valdemar", pot servir-nos com a exemple del rendiment literari d'aquestes teories espíritistes: en presència de metges es sotmet a hipnosi un moribund, el decés del qual es produeix mentre es troba hipnotitzat i, durant mesos, ja mort, respon les preguntes que hom li fa. Despertat de l'estat hipnòtic, el cadàver manifesta en qüestió de segons la putrefacció anteriorment detinguda. En el conte de Calders, el contacte amb el més enllà es realitza, tal i com correspon al progrés tecnològic de la nostra època, a través del telèfon, sense que calga, però, justificar-ho mitjançant cap teoria científica. El conegut del narrador s'ha construït un mausoleu d'aires faraònics a Vallvidrera i compromet el narrador i un cosí seu a enterrar-l'hi quan arribe el moment. La construcció funerària compta amb un telèfon connectat perquè el futur estadant no vol trobar-se "massa aïllat" si ha de passar "per adreçadors difícils" (p. 263). Acomplerta la darrera voluntat de l'amic, el narrador sent trucar el telèfon: "Era una trucada excepcional, perquè el so del timbre va rebotar per les parets d'una manera desacostumada" (p. 265). El conte de Poe recrea de manera força detallada un dels elements fonamentals per a transmetre l'horror de l'experiència, la veu del mort:

"el donàvem per mort i ja el consignàvem als inferns quan vam observar una vibració forta. Va continuar durant potser un minut. Després, de les barres disteses i immòbils va sorgir una veu tal que seria folia mirar de descriure-la. Sí que hi ha dos o tres epítets que s'hi podrien aplicar en part; podria dir, per

exemple, que el so era aspre, inconnex i ressonant; però el conjunt espantós és indescriptible, per la mera raó que cap so similar no ha vibrat en orella humana. Tanmateix, en aquell moment em va semblar i encara em sembla possible assenyalar com a característics dos detalls de l'entonació, així com a adequats per donar certa idea de la seva singularitat ultraterrenal"<sup>31</sup>.

També Calders fa referència a la veu del seu comunicant d'ultratomba, però en uns termes més adequats al que el narrador qualifica d'"estat vagament civil de difunt" que a l'angoixa de la mort; l'interlocutor telefònic parla "amb una veu inconfusible, a desgrat d'una ronquera deguda, segurament, a la seva aflictiva situació" (p. 265). És per això que l'escena ha perdut qualsevol rastre de l'espant sobrenatural que ompli el relat de Poe.

D'altra banda, la causa que motiva la comunicació, en el conte de Calders, no és d'ordre elevat -experiment científic, vindicació de l'honor del mort, revelació d'un secret vital,...- sinó una cosa tan fútil com les dificultats per a passar el tocadiscos; com comenta el mateix narrador: "Semblava que em parlés des de la frontera, amoïnat per una qüestió de papers" (p. 265). No és que Calders trasllade el fantàstic al context actual per renovar-lo, fent així un fantàstic nou; el que fa és contaminar -si se'm permet l'expressió- els models heretats amb elements incongruents que desmunten els referents, els buiden de transcendència i en subverteixen el sentit.

A "Triangles màgics" (UEAJ), tant el títol com la referència a "les altres dimensions" que fa un dels personatges a la primera línia remetent a un dels clíxés de la ciència-ficció: el dels universos paral·lels. El conte es limita a descriure els triangles

---

<sup>31</sup> POE, E.A., *Contes*, vol I, Columna, Barcelona, 2002, p. 521.

màgics com "zones misterioses on passen coses estranyes" (p. 154); malgrat el poc que se'n sap, en Calders no es tracta d'una realitat exòtica, ja que a Catalunya "n'hi ha una de notable" i "n'hi ha de petites que donen molta feina" (p. 154). L'habitual misteri de les dimensions desconegudes desapareix convertit en una molèstia al jardí de casa. Els universos paral·lels de la ciència-ficció estan emparentats amb el gènere meravellós, pel que tenen d'exploració d'un món altre, amb la diferència de la justificació pseudocientífica i la creació de tòpics propis<sup>32</sup>. Calders elimina qualsevol explicació de caràcter científic i no utilitza el motiu de les altres dimensions amb el desenvolupament característic de la ciència-ficció, sinó com a espai d'aparició d'esperits portadors de missatges. La lògica caldersiana no s'ha d'ajustar a cap protocol de gènere; el seu funcionament li permet de triar lliurement d'entre els materials literaris per a bastir una ficció en què conviuen elements procedents de diferents tradicions. La finalitat no és experimentar *dins* el gènere, sinó experimentar *amb* els gèneres, amb la qual cosa el sentit d'incompatibilitat deixa de tenir sentit i no necessita, per tant, cap mena de justificació.

A "Triangles màgics", el jardí és "un punt de trobada d'ànimes" (p. 155) i els esperits fan servir el propietari de la casa com a receptor de missatges. Tans els uns com l'altre s'ho prenen com una obligació, professional o domèstica:

"Crec que els assignen uns espais altament especialitzats i els sotmeten a controls severos. A mi m'ha caigut la creu del meu jardí, i no et pensessis pas que ells n'estan contents. Es veu que els agafa a repèl, no els ve gaire de passada i juraria que no els entusiasma d'acudir-hi. S'ho prenen ben bé com una obligació,

---

<sup>32</sup> Cf. MILLET, G.-LABBÉ, D., *La science-fiction*, Éditions Belin, París, 2001, ps. 342-343.

talment com m'ocorre a mi, però tots plegats fem el cor fort i ens n'anem sortint. La veritat és que em donen poca molèstia: quan vénen, truquen discretament als vidres de la finestra i em comuniquen el missatge" (p. 155).

Els esperits són anomenats "senyors" o "senyores" per respecte a "les normes elementals de cortesia" (p. 156), però també perquè, en general, són tots molt educats i van pulcrament vestits. La condició espectral queda tot just al·ludida amb l'esment a "una transparència singular" (p. 155) i a "una fluorescència que el feia interessant" (p. 156).

El motiu pel qual ha sigut citat el narrador té relació amb un episodi de la seua infantesa, succeït en aquell mateix jardí durant la revetlla de Sant Joan de 1920. L'esperit va trobar la mort en un incendi provocat en el seu colomar per un globus enlairat defectuosament pel narrador. L'enfocament de l'incident pren ara, per part dels dos interlocutors, i a diferència del desenvolupament vindicatiu habitual, un caire estrictament judicial; l'esperit al·lega que "la ignorància d'una llei (o d'unes conseqüències) no eximeix de les responsabilitats contretes" i afegeix que "allí dalt es porta una comptabilitat rigorosa i cadascú ha de carregar amb els seus morts" (p. 158). Amb tot, el motiu concret de la visita és comunicar-li que "la seva acció ja ha prescrit" (p. 158). La càrrega moral de l'episodi, però, queda explícita en les paraules de l'amic del narrador i propietari del jardí:

"¿Oï que et sembla que ha vingut en va? Doncs, t'ha posat una penitència de pronòstic. Des d'ara, ja no et podràs treure del cap un difunt amb el qual no comptaves" (p. 158).



De vampirs, només en trobem un al repertori caldersià, a "Vinc per donar fe" (IS), però el tractament del tòpic fantàstic hi resulta particularment exemplar. Aquest conte té una versió anterior, publicada amb el títol de "Vampirs silvestres"<sup>33</sup>, que només presenta lleus variants, la majoria de les quals per raons d'estil, respecte a "Vinc per donar fe". Tot i això, alguna de les variants respon a una voluntat d'actualització terminològica (la que substitueix els coets per les proves atòmiques) o, potser, a la desaparició de la censura (l'al·lusió a les forces vives)<sup>34</sup>.

El canvi de títol fa desaparèixer la referència explícita al vampir, la qual remet directament a la tradició de les històries de vampirs, substituïda per una referència opaca que posa l'èmfasi en el caràcter de testimoni de la narració, un testimoni que l'expressió "donar fe" pretén fer passar per objectiu i veritable, com una acta notarial.

---

<sup>33</sup> CALDERS, P., "Vampirs silvestres", dins *El llibre de tothom*, Editorial Alcides, Barcelona, 1965, ps. 134-137.

<sup>34</sup> Consignem els principals canvis en la relació següent, en què citem, en primer lloc el text de "Vampirs silvestres" i, a continuació, la variant que cal considerar definitiva de "Vinc per donar fe":

- "ja se n'havia parlat al casino, tot i que els vells creien que els coets podien haver canviat les èpoques de zel dels vampirs, de la mateixa manera que havien alterat el règim de pluges" / "ja se n'havia parlat pel poble; en canvi, els vells deien que la culpa era de les proves atòmiques, que ja en un altre ordre ocasionaven canvis en les estacions i afectaven el règim de pluges".

- "les forces vives es passaven el problema de l'una a l'altra" / "les forces vives se'l volien treure del damunt, passant-lo a la Creu Roja, o al braç eclesiàstic".

- "continuar amb l'estranya mania de picar la gent" / "continuar una estranya labor de proselitisme".

- "acostumada a matar l'aviram" / "acostumada a matar l'aviram i a posar injectables, dues operacions que a mi m'esborronen".

- "si no hagués estat per un estudiant de relacions públiques que vingué de Barcelona" / "de no ser per un periodista de Barcelona que vingué al poble per a fer-ne un reportatge".

- "Inventava pel·lícules sense adonar-se del mal que feia" / "inventant novel·les prescindint del mal que feia".

- "havien mort per culpa d'una higiene deficient" / "havien mort per deficiències de la nutrició".

- "passava dels quaranta quan la va picar el vampir rural" / "passava dels quaranta".

El vampir és un mort vivent que, a diferència del fantasma, té un cos de carn i ossos. Per a Finné, la definició del vampir ideal o exemplar és:

"Décrétons que, pour recevoir la décoration vampire, une créature doit répondre à une triple exigence: être un mort-vivant (condition a) qui se nourrit de sang humain (condition b) afin de prolonger la vie au-delà des limites habituelles (condition c)"<sup>35</sup>.

El motiu, procedent del folklore i amb segles d'antiguitat, va quedar fixat, amb les característiques i el ritual més divulgat als nostres dies, pel *Dracula* (1897) de Bram Stoker<sup>36</sup>. La recuperació literària del vampir, però, comptava ja amb precedents importants, com *Die braut von Corinth* (La núvia de Corint)(1797), de Goethe, en vers, i *El vampir* (1819), de John William Polidori, en prosa. En el segle XX, la divulgació del motiu del vampir entre el gran públic, fins al punt de convertir-lo en un dels mites col·lectius universals, s'ha produït a través del cinema: A. Ballesteros<sup>37</sup> reporta una filmografia vampírica amb centenars de pel·lícules, d'entre les quals destaquen títols de referència obligatòria, com *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, *Dracula* (1931), de T. Browning, amb Bela Lugosi en el paper del comte Dràcula, els films anglesos dels anys seixanta i setanta, de diversos directors però amb Christopher

---

<sup>35</sup> FINNÉ, J., *La bibliographie de Dracula*, Éditions l'Âge d'Homme, Laussanna, 1986. Apud. JARROT, S., *Le vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, París, 1999, p. 81. A tall de curiositat, cal ressenyar un text de Joan Perucho, "Els vampirs", dins *Incredulitats i devocions, Obres completes*/5, Edicions 62, Barcelona, 1990, ps. 74-85, que conté la informació essencial sobre els vampirs i la seua tradició.

<sup>36</sup> Cf. SADOUL, B., *Les cent ans de Dracula*, E.J.L, París, 1997, p. 5, i STEINMETZ, J.-L., *op. cit.*, p. 26.

Lee com a actor emblemàtic, fins a la més recent *Bram Stoker's Dracula* (1992), de F. Ford Coppola.

Nodier reproduïx un dels casos de vampirisme explicat per Dom Augustine Calmet en el seu *Traité des apparitions* (1746), una obra ben allunyada dels interessos literaris, en què aquest monjo benedictí aplega els fets de què hom té notícia per a passar-los pels filtres de la fe cristiana i de la raó. Es tracta del vampir Arnold-Paul, en el qual podem veure, de forma sintètica, una de les fórmules més canòniques per a destruir el vampir:

"El magistrado del lugar, en presencia del cual se realizó la exhumación y que era un hombre experto en vampirismo, ordenó hundir en el corazón del cadáver una estaca puntiaguda y atravesarle de parte a parte; lo que fue ejecutado enseguida. El vampiro lanzó gritos espantosos e hizo los mismos movimientos que si hubiera estado vivo. Después de lo cual le cortaron la cabeza y le quemaron en una gran hoguera"<sup>38</sup>.

En el conte de Calders, d'una banda, tenim la lògica del narrador protagonista, compartida per la seua família i per tot el poble, incloent-hi l'alcalde: és una lògica que respon a l'acceptació del sobrenatural codificat de la tradició heretada. L'existència del vampir no es posa en dubte en cap moment, és un fet que es dóna com a real des de l'inici del conte i les morts li són atribuïdes sense presentar cap prova, i sense ni tan

---

<sup>37</sup> BALLESTEROS, A., *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Una Luna Ediciones, Saragossa, 2000, ps. 277-325.

<sup>38</sup> NODIER, Ch., *Infernaliana*, ps. 41-42.

sols esmentar-hi les circumstàncies en què aquestes morts s'han produït. La imatge del vampir s'ajusta escrupolosament al model literari:

"una persona morta per un vampir esdevé vampir ella mateixa, per a sortir de la seva tomba i continuar una estranya labor de proselitisme" (p. 293).

"aquests éssers abominables (...) temen la claror" (p. 293).

"-La manera d'acabar amb els vampirs -afirmà- és clavar-los una estaca ben punxeguda al pit i, per lligar-ho, tallar-los el cap" (p. 294).

El vampir és una criatura de la nit, motiu pel qual tem la llum. En la novel·la de Bram Stoker la llum del dia apareix com un dels límits del vampir, el qual hi perd els seus poders: "El seu poder desapareix, com el de tots els éssers malignes, a l'alba"<sup>39</sup>.

En el conte de Calders, el ritual de destrucció del vampir aconsegueix el principal requisit, l'estaca de fusta clavada al cor:

"Lúcid, serè, vaig buscar l'indret del cor i feina hi hauria hagut per a fer-me tornar enrera.

-Amèlia, nena, és pel teu bé -vaig dir amb una veu pausada i clara.

Esquivant els ossos, vaig travessar-la amb tanta força que l'estaca es despuntà en trobar la fusta de la taula. El cos féu una lleugera convulsió, que segons el veí era deguda a que la bèstia que la meva cosina portava a dins espernegava" (ps. 295-296).

Però una vegada més, Calders subverteix el tòpic, tot seguint-lo, per la incongruència que resulta, en primer lloc, de traslladar-lo a l'àmbit domèstic, amb l'estaca desinfectada amb alcohol com a "delicadesa final", la presència dels nens, als quals se'ls demana d'acomplir l'exorcisme alliberador i són ells els que refusen, al·legant que són "massa petits", i el pare acaba pegant-los "per llur entossudiment a que talléssim el cap", i, en segon lloc, per la burocratització, també domèstica, de la cerimònia, de la qual s'aixeca acta, signada per dos testimonis, el veí "instruït" i la portera, subornada per a l'ocasió. El document casolà resulta convincent de cara a les autoritats, com a garantia d'haver-se seguit el procediment adequat i mereix la felicitació de l'alcalde.

La incoherència del vampir en l'època actual i en el nostre territori és esmentada al text i, encara que no altera la lògica instituïda, serveix per a posar en evidència la transposició paròdica del tòpic: la cosina Amèlia opina, curiosament igual com Lovecraft<sup>40</sup>, que "el nostre no era clima de vampirs" (p. 292). Per al lector còmplice, aquest comentari remet, en realitat, a la geografia on s'han registrat les supersticions vampíriques, centrada en els països de l'Europa oriental<sup>41</sup>. Els vells del poble, per la seua banda, relacionen la presència del vampir amb les proves atòmiques, i el veí instruït es lamenta pel deplorable endarreriment que fets com aquest posen al

---

<sup>39</sup> STOKER, B., *Dràcula*, Editorial Laertes, Barcelona, 1984, p. 295.

<sup>40</sup>H.P. LOVECRAFT considera que "allí donde la sangre nórdica era más fuerte, la atmósfera de los relatos populares se volvió más intensa; porque en las razas latinas hay un componente fundamental de racionalidad que niega incluso a sus más extrañas supersticiones muchas de las alusiones encantadoras tan características de nuestras consejas nacidas en los bosques y criadas en los hielos" (*El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1984, ps. 15-16).

<sup>41</sup> BALLESTEROS, A., *op. cit.*, ps. 26-27, assenyala Romania, Ístria, Prússia oriental, Hongria, Sèrbia, Silèsia, Valàquia i Rússia com a països on ha quedat constància de fenòmens relacionats amb els vampirs.

descobert: "-No tenim remei, nosaltres. Volem entrar al mercat comú i encara ens passen aquestes coses..." (p. 294).

La inversió completa dels codis apareix al final, quan el narrador presenta com a veritat diàfana -el testimoni d'aire notarial al·ludit pel títol- la que el lector coneix com a veritat literària -la de les històries de vampirs- i acusa, per contra, el periodista de Barcelona que ha vingut a investigar els fets de fer literatura per posar en dubte l'existència del vampir i atribuir les morts a causes naturals, en els primers casos, i a un tan macabre com inconscient assassinat en el cas de la cosina Amèlia que, amb un simple desmai, hauria rebut el fatal colp d'estaca al cor que pretenia alliberar-la del maligne:

"Aquesta devia ésser la fi del vampir, perquè no tornà a causar molèsties i no se n'hauria parlat més de no ser per un periodista de Barcelona que vingué al poble per a fer-ne un reportatge. Embolicà una cosa tan diàfana com la que acabo d'explicar parlant amb les comares, preguntant, escatint, sense ni tan sols respectar el dolor de les famílies perjudicades, inventant novel·les prescindint del mal que feia. Segons ell, el noi del flequer i la noia mig baldada havien mort per deficiències de la nutrició i la meva cosina es desmaiava amb freqüència. Amb els altres em guardaré prou de ficar-m'hi, però allò de l'Amèlia era calumniós: en tota la seva vida (i ja passava dels quaranta) només s'havia desmaiat tres o quatre vegades, per la seva mania d'encotillar-se. Hi ha gent que parloteja i el mal que sembla queda. Si jo fos aprensiu, tindria el rosec d'haver-me carregat l'Amèlia. Jo, que l'estimava com a una germana" (p. 296).

Un dels canvis introduïts a "Vinc per donar fe" respecte a "Vampirs silvestres" és el que substitueix "l'estudiant de relacions públiques", acusat d'inventar "pel·lícules", pel "periodista" que, ara, inventa "novel·les". La nova versió aporta un matís significatiu al sentit del conte: en el primer cas, l'estudiant de relacions públiques no té cap relació professional amb la confecció de cròniques i, així, que invente "pel·lícules" s'entén en un sentit metafòric; mentre que, en la segona versió, el "periodista" té com a objectiu professional investigar els fets per a fer-ne el reportatge. En aquest context, l'acusació d'inventar "novel·les", és a dir, de fer ficció, contrasta irònicament en la percepció del lector amb la ficció que el narrador li presenta com a veritat "diàfana".

### 5.3.2 El doble

El motiu del doble és el més recurrent dels tòpics fantàstics al llarg de la trajectòria literària de Pere Calders: des d'*El primer arlequí*, amb els contes "L'herència dels retrats i de les ànimes" i "Pista fantasmal", fins a *Un estrany al jardí*, amb "El miracle de l'ànima", passant per "L'home i l'ofici" i "O ell, o jo", de *Cròniques de la veritat oculta*, "Les relacions entre el bé i el mal", de *Contes diversos*, "Nosaltres dos" i "El mirall de l'ànima", d'*Invasió subtil*, i "Miratge", un dels contes breus de *De teves a meves*. Hi podem trobar un ampli ventall de possibilitats de dualitat: dobles en el temps, a "L'herència dels retrats i de les ànimes", dobles per divisió, en el cas de l'inventor de "L'home i l'ofici", o dobles trobats o per multiplicació, a "O ell, o jo", i,

fins i tot, miralls rejoyenidors, que vénen a ser "una mena de retrat de Dorian Gray de pobre", tots adobats, això sí, amb la particular salsa caldersiana.

El mite del doble és mil·lenari i va nèixer com a defensa enfront de la mort, com expressió d'un anhel de vida ultraterrena. Amb el Romanticisme, el doble va passar a encarnar la crisi d'identitat del subjecte coetani i la literatura fantàstica clàssica el va convertir en un dels seus temes recurrents. En paraules de Silvia Albertazzi:

"I tanti doppi della narrativa ottocentesca rappresentano altrettante sovversioni del concetto classico di integrità dell'io: e forse, paradossalmente, nel personaggio di Chamisso, che vive nella disperazione per aver venduto la propria ombra, si può identificare il primo uomo moderno, incapace di accettare l'unità e l'omogeneità assoluta di una personalità senza chiaroscuri. Quando Rimbaud, in pieno diciannovesimo secolo, grida che: "Je est un autre" non fa che dare voce a questo senso di lacerazione e ambivalenza, di straneità a se stessi, che attraversa tutto il Romanticismo. Jekyll, William Wilson, Golyadkin, Dorian Gray, il clandestino de Conrad altro non sono che figurazioni dell'uomo nuovo, nato dalla rivoluzione industriale, "alienato", secondo la terminologia di Marx, "represso", secondo il dettato freudiano: un individuo che ha ormai perso l'armonia con se stesso e con il creato e aspira, invano, a recuperare quell'interezza"<sup>42</sup>.

En el segle XX, per contra, la constitució de la identitat canvia, com podrem comprovar en els exemples caldersians que fan servir el motiu del doble:



"Seguendo un percorso opposto, nel Novecento il racconto di personalità dissociate, pur esprimendo ancora, suo malgrado, la coscienza divisa dell'epoca, parte auspicando la totalità dell'individuo e si risolve come, per ammissione dello stesso autore, il *Visconte dimezzato* di Calvino, in "un elogio del dimidiamento come vero modo d'essere, degli opposti punti di vista, e un'inventiva contro l'ottusa interezza"<sup>43</sup>.

Per a fer-nos una idea de la importància concedida al tema com a element conformador del gènere fantàstic en bona part dels estudis teòrics i crítics, bastarà recordar que Freud, en *Das Unheimliche*, considera el tema del doble com un dels sis mecanismes de producció de l'efecte inquietant en la ficció literària o que *La grande anthologie du fantastique*, de Jacques Goimard i Roland Stragliati, dedica un volum a les històries de dobles.

Goimard i Stragliati consideren dues formes principals del doble: el doble perdut (jo sóc doble i el meu altre jo m'abandona), que és un doble per divisió, i el doble trobat (jo sóc únic i trobe algú altre idèntic a mi), que és un doble per multiplicació. De les obres incloses a l'antologia preparada per aquests autors, *La meravigliosa història de Peter Schlemihl*, d'A. von Chamisso, i *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, d'E.T.A. Hoffmann, presenten casos de dobles perduts, mentre que *Ell?*, de Maupassant, o *W.S.*, de L. P. Hartley, són exemples de dobles per multiplicació. La representació del doble acostuma a fer-se, en un índex molt elevat dels casos, a través dels motius de

---

<sup>42</sup> ALBERTAZZI, S., *op. cit.*, p. 27.

<sup>43</sup> *Ibid.*, ps. 27-28.

l'ombra, de la imatge reflectida a l'espill i del retrat; això s'explica, segons Goimard i Stragliati, per causes psicològiques, per la importància que aquests elements tenen en les etapes inicials de la formació de la identitat en l'infant. Otto Rank, per la seua banda, autor d'un estudi psicològic sobre el doble esdevingut clàssic<sup>44</sup>, connecta l'ombra, l'espill i el retrat amb les creences primitives i situa el seu reconeixement per part dels lectors contemporanis en l'inconscient col·lectiu.

En la literatura fantàstica, la coexistència entre el jo i el doble es resol habitualment amb una declaració d'hostilitat que aboca a intentar desfer-se de l'altre com a salvaguarda de la pròpia identitat. L'intent, però, serà en va la major part de les vegades; com ha assenyalat Denis Mellier:

"La copie cherche à expulser l'original qui ne peut se libérer qu'en cherchant à exterminer le double. Les récits de doubles s'achèvent souvent sur le même paradoxe: tuer son double, c'est se tuer soi-même. L'expérience du dédoublement débouche sur une réidentification à soi-même qui vaut comme ultime libération des pièges narcissiques. Elle conduit le plus souvent à la mort de l'original: ainsi le narrateur de *William Wilson* (1839) de Poe, qui meurt d'avoir provoqué son double en duel, ou Dorian Gray, retrouvé mort au pied de son portrait qu'il vient de lacérer"<sup>45</sup>.

"L'herència dels retrats i de les ànimes" (EPA) és el primer conte en què Calders tracta el tema del doble i és també el text que presenta un major nombre de referències

---

<sup>44</sup> RANK, O., *Don Juan. Une étude sur le Double*, Denoël et Steele, París, 1932.

<sup>45</sup> MELLIER, D., *La littérature fantastique*, p. 59.

explícites a les convencions bastides pel fantàstic a l'entorn del doble i al rerefons psicològic que se'n desprén. Calders hi estableix un joc de relacions contradictòries entre la cosmovisió del narrador-personatge i els fets en què aquest es veurà involucrat. El protagonista és un individu del segle XX que ha superat les creences sobre les quals es va erigir la literatura fantàstica però el cas que té ocasió de contemplar qüestiona la seua idea del destí de l'home i el concepte mateix d'individualitat, trastornant les seues conviccions més fermes.

La primera informació que ens dona el jo narrador, la seua pròpia presentació, incideix de ple en el motiu del doble:

"Em torbava profundament la contemplació de la meua imatge, en retrat, reflectida en els miralls o en qualsevol banda. Tenia la sensació de contemplar un estrany, i encara, un estrany hostil, agressiu, a punt de rosegar-me el pensament. La veritat és que la meua imatge havia adquirit en pocs dies una violència de faccions i de proporcions esbalaïdora. Semblava com si un ésser dur, autoritari i cruel m'hagués manllevat la meua funda carnal per modelar-hi una empremta més adient al seu tarannà que al meu" (p. 41).

Hí trobem la pròpia imatge sentida com a aliena i hostil, la qual s'independitza del jo ("la meua imatge havia adquirit") i pren un caràcter diferent, contrari, talment com si un altre li l'hagués robada. El fenomen descrit en aquest breu paràgraf d'una manera tan asèptica, sense traduir-hi cap mena de neguit, com si l'afectat fos un altre i no el qui ens adreça la paraula, és el mateix que en el gènere fantàstic es carrega de fortes dosis de torbació, d'una inquietud pròxima a la folia, en un tractament del

motiu diametralment oposat al caldersià, cosa que reconeix el propi personatge quan identifica el seu cas amb el clàssic de "l'home i el monstre, però sense tempestes interiors ni desbordaments passionals"(p. 41). No hi queda ni rastre de l'efecte "unheimliche". En aquest estat, la reacció del personatge és la de defugir la solitud, refugiar-se en la massa, en un intent d'obviar la presència del doble que reconeix quan s'enfronta amb ell mateix. Aquesta informació és destacada pel narrador, el qual la reitera en diverses ocasions, com ara en aquests dos exemples:

"Havia passejat per mitja Europa una mena especial de melangia que em feia refugiar en les multituds, en el carrer, en els recers de sorolls i de llum, en tots els llocs on la gent és més impersonal i poca-solta. Fugia eternament de mi mateix i temia quedar-me sol per sobre totes les coses" (p. 41).

"La necessitat d'aïllar-me d'aquestes penoses sensacions em feia cercar companyia desesperadament. Pel carrer saludava indistintament amics i desconeguts, que acabaven a la llarga creient en aquella pretesa coneixença i em tornaven polidament les barretades. Galantejava porfidiosament les dames, creant-me en pocs dies una fama de tasta-olletes que no m'ha abandonat més.

No em deixava perdre cap manifestació de carrer, blanca o roja. Submergir-me en la multitud em produïa l'efecte d'un bany sedant, del qual sortia positivament reconfortat" (p. 42).

La reacció no és inèdita: a *Ell?*, de Maupassant, el protagonista pren idèntica determinació, la companyia és l'únic antídote per al temor que sent cap al seu doble i això el porta a prendre esposa tot i ser un enemic acèrrim del matrimoni. Aquesta

voluntat de dissoldre's en la multitud és la resposta a la por d'assumir el propi jo, el qual existeix en una dimensió aïllada i autònoma. Com diu Todorov: "Le *je* signifie le relatif isolement de l'homme dans son rapport avec le monde qu'il construit, l'accent placé sur cet affrontement sans qu'un intermédiaire ait à être nommé"<sup>46</sup>. La tensió i l'angoixa que pateix el personatge creat per Maupassant, abocat a una crisi interior embogidora contrasta amb l'actitud del protagonista caldersià, el qual fa un incís en el relat de la seua experiència per a introduir un comentari sobre la sociologia de masses segons els països:

"Els alemanys tenen fama de saber passejar en grans colles pels carrers, i de tenir-hi una gran feblesa, per altra banda. Això m'havia fet concebre algunes esperances, que la realitat va destruir ràpidament: les multituds alemanyes són hermètiques, higièniques, i estan desproveïdes d'aquests moviments ondulatoris i incontrolats de les multituds llatines que tenen l'emoció del crit i la corredissa immotivats" (p. 42).

El doble és el contrari i, com a tal, és avorrit: "Més d'una vegada havia tractat de situar el meu fenomen en el pol oposat al que havia sofert Narcís. Ell estava enamorat de la seva persona; jo era a punt d'odiar la meua" (p. 42). L'oposició sembla irrefutable. L'al·lusió al mite de Narcís, però, no és innocent en un conte que té el doble com a tema sinó que s'ha de llegir en tot el seu complex significat. Goimard i Stragliati consideren el narcissisme l'aspecte intrasubjectiu del tema del doble. Otto

---

<sup>46</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p. 163.

Rank, per la seua banda, estableix un paral·lelisme entre l'odi al doble característic del tractament literari i l'amor narcissista cap a la pròpia imatge:

"Cette disposition amoureuse pour le propre Moi n'est possible que parce que en même temps, les sentiments de défense trouvent une issue dans la haine et dans la crainte du Double. Le Narcisse se trouve dans une situation équivoque vis-à-vis de son propre Moi. Il s'aime, mais contre cet amour exclusif il sent une révolte. Cette révolte se manifeste sous deux formes: d'abord par la crainte et le dégoût du propre reflet (...)"<sup>47</sup>.

És a dir, l'aversió cap a la pròpia imatge no és el contrari del narcissisme sinó que n'és una mena de complement o, fins i tot, en podríem dir una assegurança ja que el que demostra, en últim terme, és un gran interès pel propi jo. Hem de recordar també que, segons el mateix Rank, el doble ha esdevingut un missatger de la mort, per la qual cosa l'angoixa que comporta i el desig de desfer-se'n no serien més que el temor davant la mort i el consegüent intent d'escapar-ne. Així, el doble és odiat perquè amenaça el jo, o dit d'una altra manera, l'odi al doble és l'amor al jo.

El personatge conegut pel narrador introdueix el tractament específic del doble que funciona com a eix central de l'argument del conte. La teoria mantinguda per aquest personatge defensa l'opinió segons la qual cadascun de nosaltres té dobles en el temps i en l'espai perquè la Natura, lluny de fer-nos únics, va repetint el nostre model tant en l'aspecte físic com en les característiques que conformen la personalitat, de la

---

<sup>47</sup> RANK, O., *op. cit.*, ps. 120-121.

qual cosa el personatge conclou que també el nostre destí és la repetició del dels nostres models precedents<sup>48</sup>:

"la Natura, a desgrat del crèdit que li concedim en matèria d'imaginació, la va esgotar d'un cop per sempre. [...] El model de cara que us presta els seus serveis a vós, hauria servit abans a una colla de persones, guerrers, comerciants, savis, tarambanes, etc., i vós al vostre torn la llegareu a algú que s'encarregarà de passejar-la una temporada més per la Terra...

[...]Referent al destí, cal dir que el suprem novel·lista que ha d'escriure el de cadascun de nosaltres, té també en aquest aspecte una fantasia limitada. Uns quants centenars de novel·les i prou, i encara girant sempre al voltant de dos o tres temes eterns. Tota la resta són repeticions" (ps. 46-47).

És per això que el personatge es proposa una recerca incansable del seu doble per tal de conèixer el seu destí i poder, d'aquesta manera, millorar el model que llegirà a les generacions futures. La hipòtesi defensada il·lustra perfectament una de les quatre variants del tema del doble exposades per Freud: "el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas"<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> POE, a "Un conte de les Muntanyes Escabroses" (*Contes*, vol. I, ps. 525-537) ja utilitza un argument basat en el destí predeterminat per la vida d'un doble anterior. En aquest cas, Poe fa servir el rerefons de les doctrines de Mesmer per a explicar la visió que el protagonista té de la mort del seu doble, ocorreguda anys abans, experiència que té lloc mentre un amic comú dels dos homes idèntics escriu el relat de la mort del primer. Pocs dies després, el personatge morirà d'una ferida -suposadament accidental- al pols, igual que el seu doble.

<sup>49</sup> FREUD, S., *op. cit.*, p. 2493. En relació amb açò, ve a tomb recordar el precedent del pastor Lavater, un vulgaritzador de les doctrines il·luministes de finals del XVIII, el qual es va fer famós pel

Calders inclou una referència literària explícita a una de les obres clàssiques que han tractat el tema de la revolta contra el Destí en clau de comèdia:

"-¿I no temeu precipitar-vos a l'encalç del vostre destí, en conèixer-lo una mica, com es va precipitar a l'encalç del seu Lord Arthur Saville?" (p. 48).

*El crim de Lord Arthur Savile*, d'Oscar Wilde, narra la història del personatge esmentat al títol, el qual coneix el seu futur per la predicció d'un quiromàntic que li anuncia que serà l'autor d'un assassinat. Lord Arthur decideix eixir al pas del seu destí i cometre el crim abans de casar-se amb la dona que estima, per tal que l'assassinat no comprometa la seua felicitat conjugal. Després de dos intents fallits, el cavaller es dóna per vençut i deixa el seu futur en mans del fat. Casualment, es troba, una nit, amb el quiromàntic en un pont londinenc i, sense pensar-ho, el llança al Tàmesi, on mor ofegat. La seua vida, alliberada ja de l'amenaça escrita en la palma de la mà, serà d'una felicitat completa, deguda, en la seua opinió, a l'art de la quiromància.

El jo narrador, però, discrepa obertament de les opinions sostingudes pel seu interlocutor, negant qualsevol mena de determinisme o fatalisme: "la meua incredulitat en l'existència de l'ànima, en la seva immortalitat, l'afirmació de l'atzar, pur i simple, com a guia i pauta de la nostra vida" (p. 45). Aquestes creences exposades de manera vehement són, tanmateix, desmuntades en el conte ja des del mateix títol, "L'herència dels retrats i de les ànimes", el qual pressuposa l'existència de l'ànima rebutjada pel jo narrador, com aquest mateix pressuposa la idea de l'home format de cos i ànima quan

---

seu mètode de coneixement, la "physiognomonie", la penetració psicològica de la qual li permetia d'endevinar en els trets del rostre el caràcter, el passat i el destí de cada individu. Cf. CASTEX, P.-G.,



parla de la seua “funda carnal”, la qual, òbviament, ha de tenir un contingut espiritual o psicològic. Cal esmentar, en aquest sentit, que Rank considera el doble com a representació de l'ànima i la seua aparició en les cultures primitives com el resultat del desig d'immortalitat. El jo narrador veu invalidada la seua incredulitat en l'existència de l'ànima immortal i en el destí predeterminat de l'home quan el doble perseguidor missatger de la mort fa acte de presència. Aquest personatge té ocasió de contemplar les conseqüències sofertes pel seu conegut a partir del descobriment del seu destí representat per un model idèntic anterior:

"El meu conegut envellia ràpidament. D'acord amb les meves temences, havia emprès una cursa folla cap al desenllaç, menyspreava de viure els dies grisos, anodins, l'interès dels quals radica en l'imprevist que esperem a cada minut, i que són només el farciment de fets més considerables, com el mal lector que, abandonant els esplais literaris del novel·lista, salta pàgines senceres en exigència del desenllaç que hom li ha promès.

Va encastar-se-li als ulls una lluïssor mòbil, com una petita cavalcada de llum. El destí que va servir al cavaller muniquès per a omplir una vida de setanta anys, el meu conegut el va malgastar en poques setmanes, i de sobte es va trobar desemparat, envellit, havent donat tot el que hom esperava d'ell. Va apagar-se-li la cavalcada de llum de la mirada i morí" (p. 49).

---

*op. cit.*, ps. 19-20.

El doble se'ns hi apareix com una clara amenaça per al jo, car la descoberta del propi destí reflectit en el doble suposa el coneixement del desenllaç de la vida, és a dir, la mort, i anul·la la vida del jo en negar-li la possibilitat de l'imprevist.

L'experiència aliena servirà de lliçó al jo narrador i, malgrat les creences per ell defensades anteriorment, rebutjarà la possibilitat de conèixer el seu destí quan aquest se li apareix encarnat en la figura de l'avi de la dameta de Nimes:

"una deliciosa dameta de Nimes -jo seguia infinitament assedegat de companyia- descobrí que m'assemblava d'una manera prodigiosa al seu avi. Anava a furgar un calaix en recerca d'un esmalt que posseïa amb el retrat del respectable difunt, però no vaig donar-li temps de res. Vaig fugir posant-hi tota l'energia.

A Nimes, no hi tornaré mai més" (p. 49).

L'atzar com a única guia de l'existència sembla descartat i substituït pel determinisme del doble. A diferència dels models del gènere fantàstic, però, el personatge de Calders, amb la fugida, trenca el malefici i opta per mantenir la seua existència sota el domini de l'imprevist.

A "Pista fantasmal" (EPA), el protagonista es troba al davant del seu doble després de recórrer un llarg i complicat procés, encetat de manera proustiana per una associació de sensacions que el portarà a la recerca d'un record retornat a la memòria. L'epígraf anònim<sup>50</sup> i la reflexió ideològica continguda en els primers paràgrafs del conte indiquen clarament en quin sentit cal interpretar la història narrada a continuació; la

---

<sup>50</sup> La terminologia emprada per a referir-me a l'aparell paratextual segueix la proposta de GENETTE, G., *Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987.

citació que encapçala el conte avisa de la importància que l'absurd té en l'existència humana:

"Sovint juguem amb l'absurd; però és amb més freqüència que l'absurd ens mou a batzegades i ens domina, donant a la nostra vida un contingut que ens meravella principalment a nosaltres mateixos" (p. 69).

En l'inici del conte, el narrador exposa la seua teoria sobre la inconsistència del temps o, més aviat, sobre la superposició fictícia i postissa de l'ordre temporal al funcionament de l'existència dels humans. Es tracta, doncs, d'una declaració de principis que qüestiona una de les coordenades bàsiques que funcionen com a ordenació de l'experiència en el món:

"El temps no es mesura. Hores, dies, setmanes, mesos i anys són una ficció la inconsistència de la qual proclamo des d'ara, al costat de les clares intel·ligències que fins aquí i abans que jo han coincidit amb mi.

Heus ací, embrionàriament, el punt de partida dels meus pressentiments: succeeixen en el món fets que no haurien d'ocórrer fins en un futur més o menys llunyà, o trobem en la història buits inexplicables, de canvis de règim o d'ajornament de tal o tal guerra, que no esclata al moment que hom havia previst, per haver-se esdevingut abans en una altra banda, o per esperar a fer-ho uns quants anys després, a desgrat de totes les previsions del món.

O bé registreu per sempre en la vostra memòria una imatge, un fet banal que a través dels anys es mantindrà fresc en vosaltres, passant per sobre de fets més importants i imatges més vives d'ahir mateix.

Charcot va caçar a mitges el contingut d'aquesta idea, però va entestar-se a cercar el lligam entre les seves impressions i la veritat, a cops de bisturí, desfent cervells; i això no es fa, francament. L'estudi d'aquests afers ha d'ésser necessàriament més reposat" (ps. 69-70).

La via d'exploració triada és, descartada explícitament la ciència, com posa de manifest l'al·lusió a Charcot, òbviament, la literatura, com a univers que permet indagar amb major llibertat la situació de l'home en el món: una història de dobles, bastida sobre una tradició literària que ha anat elaborant les imatges de la identitat del jo.

En aquest cas hi ha un desajust temporal entre el jo i el doble : es tracta d'un doble del jo en el passat, és el doble del jo infant. Malgrat l'asincronia, la condició de doble resulta indubtable, tant per la semblança física:

"l'infant s'assemblava a mi d'una manera prodigiosa; als vuit anys jo devia tenir, exactament, aquells trets fisònomic i aquella complexió. Àdhuc la indumentària del cadàver m'era familiar; jo havia portat, de nen, una brusa de sada blanca com aquella, i uns pantalons de vellut negre com aquells" (p. 78)

com pel fet que les accions sobre el doble són sentides pel jo:

"vaig prémer el meu índex contra la galta de l'infant, la qual va cedir. Indubtablement era carn. En retirar el dit, va deixar sobre la galta una empremta blanca, com si la sang corregués encara pels camins amagats d'aquella carn morta. I un altre fenomen, encara: mentre premia la galta de l'infant, vaig sentir sobre la meua la pressió d'un dit.

[...]

Aquell mateix dia vaig descobrir-me a la galta l'empremta blanca d'un dit, del mateix to i situada exactament igual que la que jo havia marcat sobre el cadàver de l'infant" (ps. 79-80).

Per la seua condició de doble del passat és, com hem vist en les línies ara citades, un cadàver, un doble mort. Açò farà que no s'acompleisca una de les convencions establertes en el tractament tradicional del tema del doble, aquella en què l'agressió al doble avorrit suposa la mort del jo, el suïcidi per la via indirecta de l'assassinat del doble. Així, l'incendi amb què el protagonista esverat intenta desfer-se del doble no afectarà l'incendiari. El doble trobat provoca l'esglai del personatge però no és un doble perseguidor, no representa una amenaça per al jo sinó tot el contrari, exerceix una funció d'advertència, demana la reparació d'una mancança, la infantesa no viscuda del protagonista i, per tant, l'ajuda a construir el seu jo, a omplir un buit de la seua existència. El significat del doble apareix de forma explícita en el text:

"el cadàver del cadafal era el cadàver de la meua infantesa.

Certament, m'havia oblidat de viure-la. Una malaltia llarga, un drama d'adulteri de conseqüències profundes, un erotisme precoç i violent, de simi malalt, m'havien donat entrada a la vida passant per alt la infantesa.

I aleshores, ¿és que "algú" que administrava la meva vida i en portava els comptes reclamava de mi el pagament d'aquell tribut?" (p. 79).

La referència textual ens permet d'efectuar una interpretació al·legòrica de la figura del doble tot i que el sentit primer o literal no és desplaçat totalment. En qualsevol cas, l'experiència del doble, malgrat els escenaris misteriosos i el neguit del personatge, té un desenllaç positiu, ben diferent de la tragèdia consubstancial al tòpic fixat per la tradició; el protagonista decideix viure en l'edat adulta la infantesa perduda, cosa que li reporta grans satisfaccions:

"aquella ordre i l'exigència d'aquell tribut que jo creia haver pogut esborrar amb una simple foguera, els tenia clavats en la meva voluntat i no em quedà altre remei que satisfer-los.

Per això la muntanya de Sant Pere Màrtir rep diàriament la visita d'aquest respectable home barbut que fa voleiar un estel amb unes grans alegiances, i empaita un cercol i fa sots a terra, que "juga" en una paraula.

Per aquest motiu també, els grans magatzems de Barcelona han contemplat l'espectacle, cada dijous, de la meva lluita amb els infants, per obtenir uns quants globus de goma.

La veritat és que faig de grat la meua via. He trobat un cert gust en el compliment del meu deure. En el que va de retrocés, he guanyat ja tres concursos de dibuixos infantils" (p. 80).

A "L'home i l'ofici" (CVO), se'ns presenta un inventor enamorat del seu treball que no sent cap interès per les coses que resten fora del seu ofici: "Tenia una vocació que no es distreia" i "s'abstreia de tota cosa que no fos la solució dels problemes que es plantejava" (p. 181). Un desafortunat incident el porta a encetar un prometatge que l'obliga, cada nit, a complir amb la convenció del festeig a casa de la núvia, tasca que efectua amb un posat totalment absent:

"Ell empenia el camí d'esma i arribava a lloc per miracle. O més ben dit: no era ell qui arribava, sinó la seva aparença carnal, el seu cos mortal amb totes les conegudes misèries. El seu esperit romania en el taller, treballava de nits, amb més finor pel fet de veure's alliberat del pes de la carn i de la sang.

[...]

Cada matí, en despertar-se, corria cap al taller i passava en net allò que havia fet el seu esperit mentre ell festejava o dormia" (ps. 188-189).

El sobrenatural naix de la realització del sentit propi d'una expressió figurada: estar abstret significa tenir el cap, el pensament, en un altre lloc. A "L'home i l'ofici" tenim justament el cas d'un individu que *realment*, literalment, té l'esperit en un altre lloc. Aquesta utilització del sentit propi-sentit figurat ha estat comentada per Todorov en les pàgines que dedica a la relació entre les figures retòriques i el fantàstic.

Per a aquest autor “le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve (...). Celui-ci (el sobrenatural) devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l’a vu, la forme la plus pure de la littéralité.”<sup>51</sup> També Louis Vax ha comentat el joc establert entre sentit literal i sentit figurat com a mecanisme de producció del fantàstic, amb un exemple que descriu, precisament, un cas paral·lel al del conte caldersià:

"Parcourez *La vie privée*, d'Henry James: double histoire d'un mondain brillant qui, sans public, n'est plus rien; et d'un écrivain magnifique, lourdaud dans sa conservation parce qu'il a l'esprit ailleurs. Donons quelque consistance à ces façons de parler: le mondain s'évanouit dès qu'on cesse de le regarder; l'écrivain travaille à son oeuvre pendant qu'il a envoyé son double dîner en ville: voilà les thèmes fantastiques de la disparition et du double"<sup>52</sup>.

En aquest conte, més que un doble el que tenim és un desdoblament. No es tracta d'un doble idèntic al jo sinó de les dues parts d'un jo dual format de matèria i esperit. El pas del sentit figurat al sentit literal es mostra obertament a la fi del relat, canviant, amb efecte retroactiu, el significat de les expressions amb què anteriorment s'havia designat el desdoblament de l'inventor. L'esperit del protagonista, independitzat del seu complement carnal, es materialitza, i és capaç de telefonar a casa de la núvia demanant per l'inventor i de parlar-hi:

---

<sup>51</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p. 87.

<sup>52</sup> VAX, L., *La séduction de l'étrange*, p. 87.



"La serventa va entrar, sense poder caminar a dretes, i es plantà al mig de la sala amb els ulls esbatanats.

-És l'esperit de l'inventor que demana l'inventor a l'aparell -digué. I va perdre el coneixement i caigué de cara al sostre.

La mare intentà xisclar, però tenia la veu presa. La pipa de guix del senyor va caure i quedà esmicolada.

L'inventor va córrer a empunyar l'auricular:

-Sí, sóc jo. ja ho has trobat? Ja ho tens? Vinc de seguida.

Sortí de casa com si el portés el vent" (p. 191).

"O ell, o jo" (CVO) és la història d'un doble trobat, d'un doble per multiplicació, seguint la nomenclatura proposada per Goimard i Stragliati. Aquest conte no es pot entendre sense tenir presents històries de dobles com "William Wilson", de Poe. El fet que, en el desenllaç del conte, el protagonista ens diga: "*Aquella vegada*<sup>53</sup>, va prevaler la raó, i justícia fou feta" (P. 245) ens remet a unes altres vegades, de les quals el conte res no ens ha dit, però que actuen com a model de comparació implícit i, en què, a diferència del que ara ocorre, el resultat final de l'enfrontament amb el doble és justament el contrari. L'acarament amb el doble, la reacció psicològica que el descobriment provoca en el personatge i l'enfrontament entre tots dos són narrats de la manera més succinta possible; i és la superposició del desenvolupament de la història al model preexistent el que dona la clau paròdica. L'altre és designat com a doble de forma immediata i sense cap mena d'ambigüitat, fent

---

<sup>53</sup>La cursiva és meua.

servir per a subratllar-ne la condició l'habitual clixé de la pròpia imatge reflectida a l'espill:

"He dit que era igual que jo, però amb això no n'hi ha prou; és que s'assemblava tant a mi, que era com jo mateix davant meu. Era com la meva imatge fora del mirall, dotada d'independència". (p. 245).

Es tracta d'un exponent evident de la primera de les variants del tema del doble esmentades per Freud: "la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas"<sup>54</sup>. La reacció del personatge queda resumida en una frase tan lacònica com expressiva: "Quina cosa més intolerable!". I la necessitat de resoldre l'amenaça que suposa el doble per la via de l'agressió se'ns presenta com l'eixida més coherent d'acord amb els canons socials de la dignitat:

"Va ésser fatal, inevitable; tothom ho comprendrà: ens abraonàrem l'un contra l'altre com dues bèsties ferides." (p. 245).

El procés a través del qual l'individu arriba al desig de desfer-se del doble hostil, asfixiat per l'amenaça que aquest representa per a la seua identitat, constitueix el nucli central de la narració fantàstica; amb aquesta finalitat, el relat va escampant indicis que, en uns primers moments, el protagonista interpretarà de manera innocent, fins que, progressivament, anirà imposant-se una atmosfera cada vegada més esfereïdora que explotarà en l'episodi final de la lluita desesperada per sobreviure que, contràriament a l'esperat, aboca fatalment a la mort. El relat fantàstic exigeix, per fer

---

<sup>54</sup> FREUD, S., *op. cit.*, p. 2493.

creïble el procés, uns determinats procediments d'enunciació i d'enunciat i una sintaxi narrativa que es basa en el caràcter irreversible de la lectura, tal com hem vist que indicava Todorov<sup>55</sup>. El conte adés esmentat de Poe desenvolupa de manera canònica el model del doble perseguidor en la literatura fantàstica: la identitat entre el jo i l'altre queda establerta de manera progressiva; a l'inici, hi ha només una coincidència en el nom, gens particular, d'altra banda, tractant-se d'un nom bastant comú; més endavant, s'hi afegeix una altra coincidència, la de la data de naixement; posteriorment, se'ns revela la semblança física entre tots dos, una semblança que l'*altre* augmenta imitant la manera de vestir i d'actuar del Wiliam Wilson narrador. La situació es torna insostenible; el doble, convertit en un malson, amenaça la identitat del personatge, sense fugida possible. Finalment, el narrador s'enfronta al seu doble en un duel a espasa com a única via de salvació; el desenllaç, però, tal com prescriu el clixé, comporta la mort de tots dos. L'impuls de destrucció del doble, com a reacció d'autodefensa, desemboca en la pròpia autodestrucció perquè les accions contra el doble repercuteixen indefugiblement en el jo:

"-Has vençut, i sucumbeixo. Però d'ara endavant tu també ets mort: mort per al món, per al cel i per a l'esperança! Existies en mi, i, amb la meua mort, mira en aquesta imatge, que és la teua, fins a quin punt t'has matat"<sup>56</sup>.

Calders, per contra, elimina tots els elements que, en el gènere fantàstic, tenen com a objectiu la motivació del relat. L'únic que funciona com a factor de motivació en

---

<sup>55</sup>Cf. TODOROV, T, *op. cit.*, ps. 80-96.

<sup>56</sup> POE, E.A., *Contes*, vol. I, p. 272.

el conte caldersià és el model fantàstic de referència, la subversió del qual només pot realitzar-se a partir del seu reconeixement.

La subversió del tòpic del doble s'efectua, en aquest conte, en primer lloc, pel canvi de registre, que passa del dramàtic i gairebé èpic al trivial i quotidià: la brega de carrer substitueix el duel en un palau romà de "William Wilson". I, en segon lloc, la transgressió afecta el desenllaç: el tòpic desenvolupa el cas de l'individu víctima del doble, que troba la mort en l'intent d'alliberar-se'n perquè el jo i el doble comparteixen la identitat i el destí; Calders li dóna la volta al tòpic i ens presenta el cas contrari: ací és el doble la víctima i la possibilitat d'eliminar-lo es consuma -l'adversari acaba "desfigurat", per tant, ja no doble-, amb el beneplàcit de l'autoritat que representa el policia:

"De moment el policia se'ns volia endur. Però jo li vaig explicar el que havia passat, amb testimonis que certificaven la veracitat de les meves paraules, i l'home, comprensiu, digué:

-No hi ha delicte. Jo hauria fet igual. Jo i qualsevol home ben nascut, em penso"  
(p. 245).

El conflicte, la incompatibilitat jo-doble expressada ja des de la disjuntiva del títol ("O ell, o jo"), es resol de manera contrària al desenvolupament tradicional. És possible, doncs, eliminar el doble sense que se'n ressentia el jo: la catàstrofe ha estat conjurada.

En "Les relacions entre el bé i el mal" (CD), el motiu del doble és encarnat per dos germans bessons. La constatació és evident: els bessons són idèntics i aquesta

igualtat els converteix en dobles l'un de l'altre. En aquest cas, el fenomen té unes causes d'ordre biològic i, per tant, del tot naturals. Tanmateix, els bessons no han gaudit sempre de la mateixa consideració de normalitat. Segons explica Otto Rank<sup>57</sup>, els pobles primitius instauraren el tabú dels bessons sobre aquests naixements dobles de caràcter sobrenatural en les seues creences. El procés de civilització posterior va canviar la condemna a mort propugnada pel tabú pel culte dels bessons, honorats per la seua contribució al progrés, per la seua funció civilitzadora. D'entre els casos més antics de culte, podem citar el mite de Ròmul i Rem, creadors de la ciutat de Roma. Rank afirma que la concepció dels bessons va estretament lligada a la creença en l'ànima. Si el doble és una representació de l'ànima, la part immortal de l'home asseguradora de la supervivència després de la mort, el bessó és un individu que arriba al món acompanyat de la seua ànima. L'assassinat d'un dels bessons a mans de l'altre és el desenvolupament més típic del motiu. De tota manera, cal fer una distinció de caràcter temporal ja que mentre, en les tradicions més antigues, la mort d'un germà era la condició necessària per a la supervivència de l'altre, en el període romàntic, de forma idèntica al que ocorre en el tema del doble, del qual els bessons són un exemple concret, la mort d'un dels bessons comporta la de l'altre a causa dels forts vincles que uneixen llurs vides.

En el conte de Calders no trobem un desenvolupament canònic del mite dels bessons sinó únicament algunes al·lusions a la tradició cultural al servei d'una història que especula sobre les relacions entre el bé i el mal, tal i com anuncia el títol, per extreure'n conclusions filosòfiques o morals. Els dos bessons, encarnació l'un dels ideals més elevats, del bé, i l'altre de la dolenteria, del mal, no presenten, a l'hora de

---

<sup>57</sup> Cf. *Op. cit.*, ps. 125-147.

fer balanç, una equació directa entre la bondat de les seues intencions i les conseqüències que se'n deriven, ja que el malvat és responsable de només mitja dotzena de morts mentre que el bo té en el seu compte l'extermini de tota la col·lectivitat. Així i tot, cal tenir present, tal i com adverteix el narrador, que les accions de l'idealista, cabdill instigador de la revolta en favor dels drets dels camperols, contribueixen al progrés i a la millora social, aconsegueixen aquella funció civilitzadora que atribueix als bessons el seu mite:

"Deduccions precipitades conduirien a una moral mesquina, que no es pot admetre. Sembla que el progrés camina millor damunt la blanesa de la carn morta, i el cas és que no s'aturi. Per altra banda, s'ha de tenir en compte que entre la dolenteria extrema i l'afecte desmesurat abunda un terme mitjà encoratjador, la comparsa altruista representada en aquesta narració per les dotzenes i dotzenes de persones que brindaren l'esquelet pel benestar rústic" (p. 130).

"Nosaltres dos" (IS), tal i com indica el títol, presenta la història d'un home que se sap doble. En el rostre reflectit a l'espill, el seu, hi ha alguna cosa de la qual emana una sensació d'estranyesa: és l'altre ell mateix. Aquesta dualitat, causa de sentiments i d'afeccions contradictòries, no té res de singular o de sobrenatural sinó que és inherent a la concepció dual de l'home com a matèria i esperit, com a cos i ànima, és l'individu i la seua consciència. El narrador crida l'atenció sobre la naturalitat del fenomen que dóna peu a la seua indagació interior:

"He tingut, per tant, la revelació de portar-me a dins a mi mateix, arrupit en fosques cavitats visceral. Potser es tracta d'una plena normalitat, però avui que tinc temps em proposo d'analitzar-ho amb calma" (p. 250).

I, més endavant: "No puc explicar res que vingui de nou. Ja se sap: és la consciència" (p. 251). Igualment, la terminologia que emprava per a designar l'altre -"la consciència", "l'estadant de l'ànima", "el meu eco", "l'interior del mirall", "l'hoste permanent"-, així com la fórmula discursiva del que ell mateix anomena "monòleg dialogat" tenen multitud de precedents dins la nostra tradició filosòfica i cultural. És a dir, fins ací les reflexions del protagonista de "Nosaltres dos" són l'exposició d'una de les creences més esteses sobre l'ésser humà que ha bastit la societat. Ara bé, el motiu del doble com a fenomen inquietant també ha sortit d'aquesta mateixa creença en un jo dual amb una ànima immortal. En el conte de Calders, el pas del natural al sobrenatural, del concepte del jo al doble, es produeix quan els fets indiquen que hem ultrapassat una manera de parlar que designa la dualitat metafòrica per a trobar-nos amb una escissió física, amb una consciència que té una entitat individualitzada i dotada de voluntat i de pensament autònoms. El procediment mitjançant el qual es consuma la separació entre les dues parts del jo és de caràcter màgic però el personatge li atribueix una causalitat pseudocientífica: el nen pot travessar el mur dibuixant-hi una porta amb el guix perquè

"És evident que les criatures d'ara saben més coses que les d'abans. Són més esparpillades, les preparen millor, com si la vida s'hagués proposat un trot

didàctic. Jo potser sóc antiquat i encara aprecio la innocència. Això sí: admiro el progrés, vingui d'on vingui". (p. 254).

I el poder del guix és assimilat no als encanteris del meravellós, sinó a la capacitat de descoberta de la ciència:

"No és [...] que m'hagi sorprès massa el poder del guix (algunes fórmules escrites damunt una pissarra han provocat enormes convulsions)". (p. 257).

*Avatar*, de Théophile Gautier, és un dels models de la literatura fantàstica que elaboren el motiu de la divisió de l'ànima i el cos. El coneixement que permet al Dr. Cherbonneau separar les ànimes dels cossos a voluntat no prové de la ciència sinó de l'ensenyament d'un savi penitent hindú:

"tu as vu une âme. Je suis parvenu à détacher la mienne de mon corps quand il me plaît (...). Si, après avoir fait les gestes consacrés, je prononçais ce mot, ton âme s'envolerait pour animer l'homme ou la bête que je lui désignerais. Je te lègue ce secret, que je possède seul maintenant au monde"<sup>58</sup>.

El doctor, esdevingut el metge i el taumaturg més de moda a París, nega l'origen sobrenatural d'uns poders desconeguts per la ciència:

---

<sup>58</sup> NODIER-BALZAC-GAUTIER-MERIMÉE, *Récits fantastiques*, Pocket, París, 1998, p. 238.



"-Je ne suis pas un savant dans l'acception qu'on donne à ce mot; mais au contraire, en étudiant certaines choses que la science dédaigne, je me suis rendu maître de forces occultes inemployées, et je produis des effets qui semblent merveilleux, quoique naturels"<sup>59</sup>.

Ara bé, com podem observar, Gautier encara ha de justificar la procedència dels poders que posseeix el personatge; un personatge que, no debades, és un metge que ha explorat els límits de la ciència occidental abans d'endinsar-se en el coneixement de l'espiritualitat hindú. Calders, per contra, elimina qualsevol mena d'argument explicatiu sobre la capacitat del protagonista per a produir la divisió entre cos i ànima, ja que la causalitat pseudocientífica esmentada anteriorment és explícitament paròdica. Una vegada més, l'únic ordre del món sobre el qual se sostenen les accions dels personatges és la tradició literària.

El doble, com hem dit, encarna l'ànima, però, a més, el doble assumeix tota la càrrega psicològica que l'individu se sent incapaç de suportar. Com diu Otto Rank:

"apparaît un puissant sentiment de culpabilité qui pousse le héros à ne plus prendre sur lui la responsabilité de certaines actions de son Moi, mais à en charger un autre Moi, un Double.(...) Les tendances et inclinations reconnues blâmables sont séparées du Moi et incorporées dans ce Double. Par ce detour, le héros peut s'adonner à ses penchants, croyant ne point encourir de responsabilité. D'autres fois, le Double apparaît comme bon conseiller (William

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 244.

Wilson ), ou prend directement le nom de “conscience” ( comme par exemple dans Dorian Gray)<sup>60</sup>.

En el mateix sentit s'ha pronunciat Sigmund Freud, el qual atribueix el contingut del doble, a l'igual que el de tots els motius que han esdevingut temes del fantàstic, a la repressió de tot allò que correspon a etapes ja superades de l'evolució psicològica :

"En éste (el yo) se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del *yo*, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como *conciencia*. [...] La existencia de semejante *instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto*, o sea la *posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación*, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos. [...] también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del *yo* que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío”<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 149.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 2494.

A la llum d'aquestes observacions hem d'interpretar les reflexions del narrador-protagonista de "Nosaltres dos" com una al·lusió clara i alhora irònica al tractament del doble forjat pel gènere fantàstic :

"Ja se sap: és la consciència. Però em sembla que es tracta d'un mort astutament carregat al bé i al mal. [...] No és un joc net, no anem bé. Només cal llegir el diari, fer números i esverar-se. L'home alienat! És fàcil de desentendre-se'n i caure pel cantó de les abstraccions, considerant la societat com una bastida complicada i forastera, en la qual nosaltres només hi fem el paper de víctimes. Les coses dolentes vénen de fora de nosaltres mateixos, i en la protesta no sol haver-hi confessions de culpa personal" (ps. 251-252).

Calders també apel·la a la complicitat del lector, introduint una clara referència al marc literari del gènere fantàstic que li serveix de fonament. El personatge descobreix el que els psicoanalistes han denominat pulsio suïcida del doble i que, en la literatura, s'ha reflectit en el desenllaç habitual de l'individu que se suïcida en matar el seu doble:

"Vist sota aquest prisma, se m'acut que el suïcidi és un assassinat a seques. Anem a suposar que aquest ximple dispara contra mi. Un tret de mal esquivar! Em trobarien de cos present, amb la pistola als dits, i tothom diria que no cal culpar ningú de la meva mort. Per arrodonir més la coartada, l'altre podria deixar prop del cadàver una nota escrita amb la meva cal·ligrafia exacta. Les vegades que deu haver ocorregut! Ara: si jo disparo primer, l'estenc a ell amb la mateixa impunitat. Però de difunt un de sol, i encara gràcies" (p. 252).

Per tal de realitzar el seu desig de desfer-se del doble, el personatge de Calders el fa travessar una porta que tanca de colp per produir l'anhelada divisió. El batent el talla "com una ganiveta", però el que roman de l'escissió és la consciència sense la funda corporal, amb la qual cosa s'ha quedat "sense feina", i, per la seua condició immaterial, no té imatge per a reflectir a l'espill. Una vegada més, trobem el tòpic del tractament tradicional del tema: el doble, constantment representat per l'ombra o per la imatge reflectida al mirall, no pot projectar, al seu torn, ni ombra ni imatge en una superfície reflectora.<sup>62</sup> L'episodi es resol automàticament quan la "forma" torna a recobrir l'"interior". La dualitat és restituïda i, ara, el reconeixement satisfactori d'aquesta condició doble substitueix l'odi a l'altre i el desig d'eliminar-lo: "considerant-ho objectivament, ens fem molta companyia" (p. 257). La problemàtica del jo ha passat a ser la condició normal per a l'home del segle XX; Calders així ho entén i descarrega el motiu de tot el llast tràgic. De nou, la narració de Calders travessa l'univers de referència, el tractament del tema del doble en el fantàstic tradicional, per a desembocar en un final ben allunyat de l'origen; pel camí ha abandonat tots els elements pertorbadors del bagatge recollit.

"El mirall de l'ànima" (IS) i "Miratge" (DTAM) són dos contes breus amb el doble com a únic element temàtic:

### *El mirall de l'ànima*

---

<sup>62</sup> Recordem, com a exemples més coneguts, les narracions *La meravellosa història de Peter Schlemihl* d'A.v. Chamisso i *Die Abenteuer der Sylvesternacht* d'E.T.A. Hoffmann.

"No ens havíem vist mai, enlloc, en cap ocasió, però s'assemblava tant a un veí meu que em va saludar cordialment: ell també s'havia confós" (p. 340).

### *Miratge*

"L'altre dia, mentre m'afaitava, vaig descobrir-me una altra cara. I no m'era pas desconeguda, s'assemblava a la d'un veí meu que no puc veure, un home insuportable amb el qual ens barallem a cada pas. Des d'aleshores em tinc mania i m'odio, ja no em puc quedar sol amb mi mateix" (p. 153).

El primer li dóna la volta al fet, bastant habitual, de saludar un desconegut que prenem per un conegut. En aquest cas, l'altre respon a la salutació perquè assumeix la identitat d'aquell a qui s'assembla; és, per tant, el doble del veí del narrador. El títol - "El mirall de l'ànima"- parteix d'una frase feta i designa la fesomia del rostre sense esmentar-la, ja que la locució manllevada és, com tothom sap, "La cara és el mirall de l'ànima". Calders, atent sempre a la desautomatització de codis, crea un vincle entre aquesta expressió i la tradició del doble: si la part material de l'individu -en aquest cas, el rostre- és una manifestació de l'ànima, dues cares idèntiques han de compartir, per força, la mateixa ànima, és a dir, la mateixa identitat, tal i com ensenya la tradició de les històries de dobles. Així, la semblança física observada pel narrador entre el desconegut i el seu veí no és una simple coincidència de trets fisonòmics o un error de percepció, fenòmens tots dos corrents i normals, sinó la manifestació d'una identitat total, de cos i esperit, entre dos individus que es constitueixen en dobles l'un de l'altre.

En "Miratge" se'ns presenta d'una manera concentrada un tractament del motiu del doble que ja havíem vist en "L'herència dels retrats i de les ànimes" i en "Nosaltres dos". El doble trobat en la imatge reflectida a l'espill és sentit com a estrany, la qual cosa fa nàixer un sentiment d'odi cap a l'intrús i el consegüent desig de fugir-ne buscant l'aixopluc de la multitud. La particularitat que apareix en "Miratge" respecte als models anteriors és la identificació concreta del doble: és la cara d'un odiat veí seu, de manera que, en aquest cas, l'odi al doble ve determinat per la seua semblança amb una persona avorrida i no per la seua condició de doble. D'altra banda, cal remarcar que aquesta identificació amb un altre és una de les quatre variants del tema del doble assenyalades per Freud, aquella en què la persona "pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, substitución del yo."<sup>63</sup>

El títol del conte, "Miratge", és un substantiu que té una clara relació semàntica i fonètica amb "mirar" i "mirall". La presència recurrent dels miralls en els contes caldersians que tenen el doble com a tema no és pas casual. Com recordarem, O. Rank explica l'estreta relació existent entre la imatge reflectida a l'espill i el doble a partir de la constatació que, en els pobles primitius, la primera concreció de l'ànima, del doble, doncs, fou el reflex projectat per l'home en forma d'ombra o d'imatge en una superfície reflectora. D'altra banda, Todorov proposa per als "temes del jo" enunciats per ell la denominació alternativa de "temes de la mirada" en tenir en compte la importància que hi té la percepció. El mirall, un objecte que serveix per a mirar indirectament el món, es converteix en la porta d'accés a un univers de misteri i meravella. Com diu Todorov:

---

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 2493.

"La "raison" se déclare contre le miroir qui n'offre pas le monde mais une image du monde, une matière dématérialisée, bref une contradiction au regard de la loi de non-contradiction. [...] La vision pur et simple nous découvre un monde plat, sans mystères. La vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux. Mais ce dépassement de la vision, cette transgression du regard, ne sont-ils pas son symbole même, et comme son éloge le plus grand? Les lunettes et le miroir deviennent l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'oeil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. Ces objets son, en quelque sort, du regard matérialisé ou opaque, une quintessence du regard"<sup>64</sup>.

En "El miracle de l'ànima" (UEAJ) el protagonista compra un espill que té la facultat de retornar la imatge rejuvenida de qui s'hi mira, qualitat que el converteix en un mitjà ideal per a superar l'odi cap a un mateix que hom sent en contemplar l'efecte del temps sobre el propi rostre. A més, la contemplació de la imatge rejuvenida implica un canvi d'actitud en la persona que efectua l'experiment, la qual adopta un comportament més agressiu, més dinàmic, més jove en definitiva. El poder de l'espill - marca "Kasuga", model "Revival Dos"-, malgrat els resultats miraculosos, és de caràcter tecnològic:

---

<sup>64</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, ps. 128-129.

"van amb piles LR-44, o de liti CR 1/3 N. Se'n troben fàcilment al comerç i es poden instal·lar en cosa de no res. Activen uns microordinadors amb una memòria ROM de quatre bits, i cregui'm que fan miracles" (ps. 147-148).

Al personatge, de bon començament, l'invent li sembla "una mena de retrat de Dorian Gray de pobre" (p. 148) però el venedor li assegura que "aquí no hi compromet l'ànima" (p. 148). L'al·lusió a l'obra d'O. Wilde serveix per introduir l'equació doble=ànima, reforçada ara pel títol ("El miracle de l'ànima"). En *El retrat de Dorian Gray*, paradigma del tractament literari del narcissisme, el doble-retrat incorpora les marques de la vellesa mentre el jo manté una perllongada joventut com a conseqüència d'un pacte amb el diable. En *Avatar*, de Gautier, el Dr. Cherbonneau tranquil·litza Octave, assegurant-li la manca de relació de l'experiment amb el dimoni:

"n'ayez pas peur, il n'y a pas la moindre diablerie là-dedans. Votre salut ne périlite pas: je ne vais pas vous faire signer un pacte avec un parafe rouge"<sup>65</sup>.

Tot i això, Octave acabarà morint en el transcurs d'una de les substitucions d'ànimes a què el sotmet el metge. El protagonista de Calders, per la seua banda, se salvarà de la catàstrofe que l'amenaça, encara que aquesta, certament, no és d'ordre espiritual, seguint el consell del gerent de l'empresa, el qual l'ha previngut dels inconvenients d'un objecte "infernàl" que impedeix de fruir dels avantatges de la maduresa:



"És una màquina infernal. De moment t'anima, com les drogues que encomanen uns instants d'eufòria per a ensorrar-te després en un pou sense fons. A mi em va donar per barallar-me amb el consell d'administració i vaig estar a punt d'engegar-ho tot a rodar; els anys de serveis reconeguts, una jubilació endreçada i, fins i tot, unes quantes accions de l'empresa destinades a reforçar la tranquil·litat de la recta final de la meua vida. Són imprudències temeràries que no es perdonen, com ara aquesta de vostè, que es juga la col·locació sense solta ni volta. El mirall Kasuga és un mirall de mirar endarrera, tot renunciant als avantatges de la maduresa, que també tenen el seu encant" (p. 151).

D'altra banda, en el conte de Calders, i a diferència del que ocorre en la novel·la de Wilde, el doble del mirall és el que provoca un sentiment narcissista. El desig de mantenir la joventut respon, en ambdós casos, a l'amor cap al propi jo, és a dir, al narcissisme i al temor davant la mort que l'amenaça. En Calders, però, l'odi és contra el jo real, l'envellit, pel que suposa de proximitat a la pròpia destrucció mentre que el doble rejuenit en què es projecta el protagonista s'ha d'interpretar com una afirmació del jo o assegurança d'immortalitat. És per això que, a la fi, el personatge, després de trencar el mirall tal i com li ha aconsellat el gerent, no pot resistir la temptació de guardar-ne un trosset per mirar-s'hi de tant en tant.

### **5.3.3 L'animació de l'inanimat, les mans tallades i altres fenòmens**

---

<sup>65</sup> NODIER-BALZAC-GAUTIER-MÉRIMÉE, *Récits fantastiques*, p. 254.

El fenomen de l'animació de l'inanimat apareix tant en la literatura fantàstica com en la tradició del meravellós i en la de la ciència-ficció. La seua anàlisi en l'obra de Calders ens permet observar la multiplicitat de fonts que l'autor utilitza com a materials literaris per a la creació de les seues històries. En aquest apartat, ens limitarem a comentar els contes en què l'ús del motiu connecta més directament amb el gènere fantàstic, deixant per al capítol següent els casos relacionats amb el meravellós i la ciència-ficció.

Com ha assenyalat Steinmetz<sup>66</sup>, en l'animació de l'inanimat la literatura fantàstica fa servir, a més d'objectes diversos, figures antropomòrfiques, com la nina, el maniquí, l'autòmata i l'androide, amb obres com *L'home de la sorra*, d'E.T.A. Hoffmann, *L'Eve future*, de Villiers de l'Isle-Adam, i *La Venus d'Ille*, de Prosper Mérimée. Objectes i figures adquireixen una càrrega amenaçadora, envoltats per una ambigüitat que és el factor principal de l'atmosfera inquietant.

En "Tecnologia al galop" (UEAJ), el motiu del robot sembla emparentar el conte amb el gènere de la ciència-ficció, però el model més pròxim és possiblement la novel·la fantàstica *L'Eve future*, de Villiers de l'Isle-Adam. Villiers planteja les relacions de l'home amb la ciència des d'una profunda convicció idealista; en oposició a l'entusiasme positivista de la seua època, les possibilitats de creació artificial de vida hi apareixen com una vana pretensió; allò que Villiers destaca són els límits de la ciència i la superioritat de l'ideal sobre el material<sup>67</sup>. La història construïda per a vehicular aquest punt de vista és la d'un científic que, per a resoldre el conflicte amorós d'un amic, enamorat d'una dona de bellesa extraordinària però d'esperit mesquí,

---

<sup>66</sup> STEINMETZ, J.-L., *op. cit.*, ps. 28-29.

<sup>67</sup>Cf. MILNER, M., "Scienza e fantastico nell'Eva futura", dins BRANCA, V.-OSSOLA, C. (eds.),

li'n fabricarà una còpia artificial a la qual li donarà l'ànima pura d'una altra dona, postrada en estat somnàmbul. Villiers no pretén oferir una autòmata tan perfecta que arribi a confondre's amb la dona de carn i os, com l'Olímpia de "L'home de la sorra", d'E.T.A. Hoffmann, sinó, ben al contrari, la seua intenció és subratllar el que l'ésser humà té d'irreproducible. Per això, i per evitar qualsevol confusió amb el gènere d'anticipació científica, l'autor adverteix que és una "œuvre d'art métaphysique"<sup>68</sup>. La relació amb el conte de Calders s'estableix pel paral·lelisme de la substitució tecnològica, per a omplir l'absència de la dona estimada, que acaba malament; ara, però, el desenllaç sembla dependre més de la manera d'acarar el món del personatge masculí que de les limitacions de la tècnica. Es tracta d'un individu "trist", que "presumia d'un pessimisme transcendent", com palesa la seua inclinació als auguris negatius: "Això acabarà com el rosari de l'aurora" (p. 122) és una de les seues frases predilectes.

En "Tecnologia al galop", la tècnica ofereix éssers artificials que són una còpia perfecta dels originals, des d'un funcionament empresarial que reuneix tots els requisits propis de la societat de consum:

"Construeixen unes rèpliques de la realitat que només es poden creure quan es veuen. L'agent que em va visitar duia un catàleg fabulós. Em preguntà si voldria ensenyar-li retrats de l'Àlícia i jo, fascinat, vaig accedir-hi. Se'ls va mirar amb atenció, fullejà el mostrari que portava i em digué que em convenia el model MQ Tres-Cents. Va ensenyar-me'l, reproduït pulcrament a tot color. Era una noia

---

*Gli universi del fantastico*, Vallecchi Editore, Florència, 1988, ps. 339-358.

<sup>68</sup>VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, "Avis au lecteur", dins *L'Eve future, Oeuvres complètes*, I, Mercure

bonica, atractiva, i tenia una retirada amb l'Àlicia, sobretot pel que fa al conjunt de la figura. Però quant a determinats detalls hi havia diferències. L'agent, que coneix molt bé el seu ofici, m'endevinà el pensament i em va dir que allò era un prototipus; que si formalitzàvem un contracte de compra i serveis de postvenda, em lliurarien un exemplar calcat de l'Àlicia" (p. 125).

Si en *L'Eva futura* la part espiritual de la màquina es mantenia com un impossible científic, el prodigi tecnològic de Calders, malgrat totes les seues virtuts, també resulta decebedor en aquest mateix sentit: "Al cap de quatre o cinc mesos ja trobava a faltar l'Àlicia de veres, la humana. No sé com dir-t'ho... Estava una mica embafat. L'Àlicia de debò era més imprevisible, però més càlida" (p. 126), es lamenta el personatge. Els accessoris implantats per a millorar la substituta no estalviaran la catàstrofe: el robot femení acaba fent fora de casa el seu marit humà, advertint-li que ja rebrà notícies del seu advocat. El resultat, doncs, és el mateix en tots dos casos: les expectatives inicials dels personatges masculins se'ls giraran en contra a la fi de la història.

Un altre paral·lelisme temptador es pot establir a partir del nom de la dona a substituir: en tots dos casos és Àlicia, una coincidència que, amb totes les cauteles aconsellables en aquests casos, permet plantejar la hipòtesi d'una influència directa del model francès sobre el conte de Calders.

En "Que consti" (DTAM), el fenomen de l'animació de l'inanimat, en aquest cas el retorn a la vida d'una gata embalsamada, també es planteja amb un cert caràcter científic, encara que rebaixat a l'àmbit menestral per la seua aplicació al curiós ofici

---

de France, París, 1914, p. 6. *Apud* CASTEX, P.-G., *op. cit.*, p. 363.

artesanal de desembalsamador d'animals; tot i això, la capacitat d'obrar el prodigi es relaciona amb un professional que ha fet "una colla d'anys d'estudis a l'estranger" (p. 49). El narrador és qui assumeix aquesta òptica, convençut de les importants repercussions que ha de tenir en el progrés científic un descobriment tan revolucionari, sobre l'existència del qual no pot dubtar perquè en té la prova demostrativa davant dels ulls:

"És que tot plegat és fantàstic, una troballa sensacional que revolucionarà la ciència! S'ha de comunicar de seguida a les acadèmies corresponents!" (p. 50).

El personatge de la tia Lena representa una òptica diferent, però igualment allunyada de la dimensió sobrenatural del fet: la seua és la lògica del consumidor que ha contractat un servei i, sentint-se estafat pels resultats, reclama una prestació plenament satisfactòria o la devolució de l'import pagat. La interrogació sobre l'existència del fenomen impossible i l'especulació al voltant de la seua causalitat, essencials en la dialèctica real-irreal que presideix el fantàstic, han quedat desplaçats per una lògica que integra l'impossible en el real amb naturalitat per a posar en qüestió, a través de la incongruència que se'n deriva, no l'irreal sinó l'absurd de la lògica racional. L'animació de l'inanimat en aquest conte naix únicament i exclusiva del llenguatge, de la invenció d'una paraula nova mitjançant un mecanisme de producció lèxica habitual, com és l'addició del prefix "des-", el qual "denota inversió del radical"<sup>69</sup>; si la llengua compta amb el mot "embalsamar" i amb el prefix "des-", la seua unió produeix, dins la més estricta lògica del llenguatge, un concepte nou dotat

d'un significat preestablert pels seus components. El conte no interroga ni la coherència del llenguatge ni la de la realitat, sinó la capacitat dels individus per a enfrontar-se a la realitat amb l'instrument del llenguatge, que és l'espina dorsal de la raó humana.

La mà tallada que actua pel seu compte amb finalitats habitualment criminals és un altre dels tòpics reiterats en la literatura fantàstica<sup>70</sup>; "La main", de Maupassant, i "La main enchantée", de Gérard de Nerval, en constitueixen els principals models del tractament del gènere. La supervivència actual del motiu la podem apreciar, per exemple, en la pel·lícula *The hand* (1981), d'Oliver Stone<sup>71</sup>. El títol d'un dels reculls de contes de Maupassant, *La main gauche*, introdueix un altre element de la càrrega simbòlica acumulada pel motiu. Tant en la cultura clàssica com en la tradició cristiana, l'esquerra és la dimensió del nocturn i del satànic, associada als valors malèfics, en oposició al sentit protector de la dreta<sup>72</sup>. Només cal recordar que la Bíblia anuncia que, el dia del Judici final, els condemnats se situaran a l'esquerra, posició que indica, per tant, la direcció de l'infern. O el mot llatí *sinister* que, en un primer moment només significa "esquerre" i desenvolupa una segona accepció de "sinistre", que ha perdurat en les llengües romàniques. En "El principi de la saviesa" (CVO), la mà tallada que apareix al jardí del senyor ric és, precisament, una mà esquerra<sup>73</sup>, la qual ve a trastornar l'univers personal que el protagonista creia dominar. El senyor ric basa el seu poder en els valors materials i, responenent a la lògica de la prosa de la vida, s'ha fet

---

<sup>69</sup> *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995.

<sup>70</sup> Cf. SCHNEIDER, M., *op. cit.*, p. 281.

<sup>71</sup> Cf. FERRERAS, D., *op. cit.*, ps. 186-188.

<sup>72</sup> Cf. CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, París, 1982, ps. 369-372.

<sup>73</sup> Ignore per quina raó, a *Antaviana*, la mà es va convertir en una mà dreta, però dubte que es tracte d'una

construir una casa blanca i neta, que recull amb la major intensitat la llum del sol, "perquè l'instint em deia que calia viure en una casa on no pogués ocórrer res d'extraordinari" (p. 123). La veïna "tocada de la mania de llegir i escriure", per contra, percep l'atmosfera misteriosa que la influència de la lluna deixa sentir en la casa; afirma que li "faria por de viure en una casa tan oberta a la lluna i prop del mar" (p. 125) perquè "la gent estem subjectes a la seva atracció i que ens pot obligar a fer coses terribles" (p. 125). S'hi contraposen, doncs, com a antecedents de l'episodi de l'aparició de la mà tallada en el jardí, i a manera de contextualització ideològica, dues visions del món: la material i racional del senyor ric, obertament posicionada sota la influència solar, i la de la veïna, literària i explícitament vinculada a la influència de la lluna. L'oposició raó/intuïció té correspondència simbòlica amb les parelles de contraris sol/lluna i dreta/esquerra, com ens indica el sentit associat al símbol "dreta":

"DERECHA.- Representa lo activo, *masculino*, solar y celestial (parte racional y analítica del cerebro); frente a la *izquierda*, principio pasivo, *femenino*, lunar, terrenal (función intuitiva del cerebro). La cultura occidental ha connotado positivamente la primera ("sentarse a la derecha del Padre", "hacer las cosas a derechas", "ser diestro en un arte") ante la izquierda ("un personaje siniestro")"<sup>74</sup>.

La descoberta d'una mà esquerra tallada al jardí actua, doncs, com a factor de pertorbació de l'ordre del món en què el propietari es creu sòlidament instal·lat. La

---

opció conscient per a eliminar-ne les connotacions culturals.

<sup>74</sup> ESCARTÍN GUAL, M., *Diccionario de símbolos literarios*, PPU, Barcelona, 1996, p. 116.

desfilada de personatges que han perdut alguna cosa important en el jardí -des d'un petit vis de vanadi a l'honradesa- ve a corroborar la visió literària que representa la veïna, segons la qual sí que poden ocórrer coses extraordinàries.

Calders apel·la a la complicitat del lector, introduint en el discurs del senyor ric la menció: "d'això d'ara, no en coneixem precedents" (p. 128), precisament en una història que es construeix sobre el tòpic literari de la mà tallada, per a marcar la condició paròdica de la utilització del motiu.

Si el quiromàntic té, en el personatge de maître Gonin, un paper protagonista en la narració de Gérard de Nerval, perquè és ell qui prediu la mort a la força a Eustache i qui, finalment, es convertirà en amo de la mà embruixada, en "El principi de la saviesa" és també un quiromàntic qui desvetlarà el misteri de la identitat del propietari de la mà, amb una informació tan detallada i exacta que contrasta amb l'estil habitual dels endevinadors:

"-L'amo d'aquesta mà és un filòsof petitburgès. Posseeix un enteniment clar, mirat des d'un especial punt de vista, i si té cura d'ell mateix i s'administra bé viurà una colla d'anys. Usa preferentment gorra de plat amb visera de xarol, la qual cosa és possible que vulgui dir que es tracta d'un esperit superior que menysprea la maledicència humana. L'anell d'or indica, almenys, que les seves inicials són F. E...." (ps. 138-139).

Contràriament al que podíem esperar per la càrrega literària que arrossega, l'enigma de la mà es revela com la conseqüència d'una òptica literal de lectura -és a dir,



sense capacitat per a descodificar el sentit figurat- ; la interpretació al peu de la lletra d'un dels seus principis per part del filòsof petitburgès el condueix a l'amputació:

"[es tracta] D'una qüestió de conseqüència amb el meu sistema, que consisteix a no deixar caure en la gratuïtat cap de les meves conviccions. Us explicaré el cas de la mà; veureu: una de les coses més entonades dels Evangelis és allò que diu que la mà dreta no ha de saber mai el que fa l'esquerra. Però en cadascun de nosaltres la promiscuïtat obligada entre les dues mans fa pràcticament no viable la fórmula de l'evangelista" (p. 140).

La mà tallada, doncs, és un element de procedència literària que es desmarca dels seus precedents i actua com a detonant d'una confrontació de perspectives, encara que en el debat obert s'arreglera del costat de les veritats comunament acceptades i no del de les veritats ocultes.

En "Les mans del taumaturg" (CVO) tornem a trobar-nos amb una confrontació -o, en aquest cas, millor, confusió- de perspectives, amb les mans tallades com a punt d'arrancada. Abans de veure-les en moviment, el narrador ja percep la força de les mans, de les quals irradiava "quelcom invisible, impalpable, però que es pressentia puixant i poderós" (p. 277). Tot seguit, l'actuació de les mans desperta la sorpresa i provoca l'interés del personatge per saber-ne més:

"un borinot [...] va col·locar-se damunt d'una de les mans. Immediatament, l'altra mà va iniciar un clar moviment de caça; es movia sinuosament com l'espina d'un felí a l'aguait. Després, brutalment, va engrapar el borinot i empenqué un

actiu moviment de dits, amb la mà tancada i l'insecte a dins, com es fa per arrugar una quartilla i convertir-la en una bola de paper. Passats uns moments, la mà va obrir-se i el borinot rodolà per sobre de les puntes, convertit en una piloteta sense vida" (p. 277).

L'atmosfera surrealista que domina la primera part de la narració i el personatge estereotipat de la dama russa indiquen la filiació literària del comportament dels personatges; la dama correspon al clixé d'una manera exacta, com posa de manifest el narrador de manera explícita:

"Era lletja? Bonica? No ho sé pas. Vaig comprendre de seguida que es tractava d'una dama russa.

[...]

-Vós sou russa, no?

-Sí.

-Tanmateix, les senyores russes en feu un gra massa. Us ho he conegut de seguida... I, ara, a ben segur que m'oferireu te calent, de procedència immediata d'un monumental samovar, oi?

-¿Doncs de quina altra manera us sembla que hauríem de procedir les russes?

-Sí, és clar" (ps. 279-280).

"-[...] Nosaltres, en esclatar la revolució...

-Permeteu-me que us interrompi -vaig haver de saltar-. ¿És que, als russos, no us pot haver passat mai res “al marge” de la revolució? Espero que no acabareu explicant-me que sou una duquessa...

-Per què no? Sí, efectivament, ho sóc" (p. 283).

El protagonista, tanmateix, nega el caràcter literari de l'impuls que l'arrossega a indagar sobre les mans:

"¿Pot parlar-se aquí d'una força oculta, *novel·lesca*<sup>75</sup>, de les que lliguen la voluntat amb una subtil xarxa de moviments incontrolats? No. De cap manera".  
(p. 278).

Les mans pertanyen al món de la Rússia feudal, un món en què la taumatúrgia es desplega amb tot el seu esplendor. L'esclat de la revolució, amb uns poders que són posats al mateix nivell que la màgia del taumaturg, però amb major força -el decret de prohibició de la superstició i la taumatúrgia- té un efecte fulminant sobre les mans, que perden la seua eficàcia:

"El meu oncle va sentir d'una manera física l'ensulsiada de tots els valors que constituïen el seu medi. Una cavalcada d'arrugues va abocar-se damunt la seva cara, com l'empremta marcada, en l'arrossegament de la desaparició, per tota la societat que s'estava liquidant.

---

<sup>75</sup>La cursiva és meua.

Va intentar una reacció tardana, iniciant un intens bellugueig de mans, intentant sembrar la bogeria i la mort entre els intrusos. Però ja aquests tenien el maneig de les disposicions oficials, tan obligadores, i havien decretat el bandejament de la superstició i la taumatúrgia. En conseqüència, les mans del meu oncle es movien sense força d'obligar" (ps. 283-284).

La confrontació entre les dues concepcions del món -la màgica i la racionalista- es resol a favor de la segona no pel canvi de mentalitat que desterra la superstició, sinó de forma immediata, amb la substitució dels poders taumatúrgics pels "poders", igualment inexplicables, de les noves disposicions legals. En aquestes circumstàncies, les mans es desprenen netament del cos del taumaturg en travessar la ratlla de la frontera russa, fora ja de la jurisdicció de les noves autoritats. Si la dama afirma que "les mans requereixen, per a l'exercici de les seves facultats, un clima i un ambient propicis" (p. 285), l'episodi de la frontera demostra que aquest requisit té un abast físic i unes exigències burocràtiques, amb una separació precisa de les societats marcada netament per la línia divisòria entre els països. El fonament de la visió del món moderna es basa en els documents oficials; així ocorre també en l'acreditació, per part del narrador, de la seua militància racionalista:

"-Però, ¿vós us considereu actual, o militant (permeteu-me l'expressió) d'aquest segle?

-Senyora... (vaig ensenyar-li la cèdula i el carnet sindical) la meua condició d' europeu modern està degudament legalitzada" (p. 281).

Malgrat la declaració d'"europeu modern", el personatge sembla manifestar alhora una certa capacitat d'assimilació del sobrenatural:

"Heus ací que un hom està aferrat a viure de la manera més material possible, ocupat a treballar i a ingerir aliments, a dormir i a llevar-se, a forjar petites intrigues terrenals, i de sobte surten aquestes mans i destrueixen el ritme. I, això no obstant, l'accident serveix per a constatar que hom posseeix menys reserves per al sobrenatural del que es pensava". (p. 280).

Tot i això, i a pesar d'haver vist les mans en moviment, el personatge nega amb vehemència la possibilitat de veure's afectat pel missatge de mort i bogeria de què les mans són portadores. Però, com ha assenyalat Joan Melcion, el desenllaç del conte ve a corroborar l'acompliment del malefici de les mans, amb el personatge com a instrument del seu poder:

"en l'acte de negació de l'element màgic i, per tant, en l'intent de ressituar-se dins els codis de la "normalitat" (fa tancar la dona per boja i destrueix les mans), el personatge esdevé el mitjà a través del qual s'acompleixen per última vegada els poders de les mans, consumant-se així el missatge de la dama: la bogeria s'ha projectat cap a ella i la mort cap a les mans mateixes"<sup>76</sup>.

Després d'aquest trastocament generalitzat de models de veritat, la sensació de benestar final del protagonista, aferrat al seu suposat racionalisme, impermeable al

sobrenatural, més que corroborar les certeses, el que projecta és els dubtes que aquestes encobreixen:

"Mai com aleshores no m'he sentit tan saludablement bé, ni mai he tingut tan clara la consciència que viuré molts anys" (p. 287).

A "L'art d'endevinar" (UEAJ), el tòpic de la mà tallada adopta un caire obertament paròdic, reduït, en el format de conte breu, a la versió sintètica. El quiromàntic, figura essencial en "La main enchantée", de Nerval, protagonitza, ara, la història amb la lectura exacta i fidedigna de la mà de la clienta:

"-Observo que la seva vida és mancada, artificial, li falta alguna cosa. Les línies semblen fetes a màquina, sense la calidesa de la sang, la qual cosa vol dir que vostè ha patit molt. Aquí hi ha un entrellat de línies que m'indica que vostè va sofrir un accident terrible i que mai no se n'ha pogut refer..." (p. 47).

L'exactitud de l'anàlisi és la clau de la subversió del model llegat per la tradició perquè la mà que examina el quiromàntic és una pròtesi ortopèdica i, aquest detall, magrat haver-li passat per alt, no ha interferit la seua capacitat endevinatòria.

L'ordre racional del món fonamenta, en gran mesura, la seua veritat en l'estabilitat de les coordenades espaciotemporals, les quals atorguen a l'individu les garanties indispensables per a situar la seua experiència de la realitat: un món ordenat implica, necessàriament, una successió temporal sense salts i un espai inalterable. És

---

<sup>76</sup> MELCION, J., "*Cròniques de la veritat oculta*", de Pere Calders, p. 43.

per aquest motiu que la literatura fantàstica, en el seu intent de posar en qüestió la seguretat d'aquest ordre del món assumit com a veritat, ha convertit les alteracions de temps i espai en matèria literària. A continuació, analitzarem dos contes de Calders, "Reportatge del dia repetit" i "Coses de la Providència", basats damunt els models de filiació fantàstica de les modificacions espaciotemporals.

El "Reportatge del dia repetit" (DTM) reprén "La setmana dels tres diumenges", d'E. A. Poe, i, curiosament, és el conte de Calders el que resulta *fantàstic*, si per fantàstic entenem només "mancat d'explicació racional". Cal no oblidar que Poe, reconegut com un dels grans mestres del terror i del gust pel macabre, és també el pare de la literatura policíaca i dels relats d'anticipació científica, amb obres de marcat caràcter analític, com "Els assassinats de la Rue Morgue" o "L'aventura incomparable d'un tal Hans Pfaall". En "La setmana dels tres diumenges", Poe presenta un joc científic d'enginy; la data impossible fixada per l'oncle per al casament -«la setmana dels tres diumenges» al·ludida en el títol, l'equivalent a la nostra «setmana dels tres dijous»- és demostrada com a veritat científica per la intel·ligència dels enamorats: servint-se del testimoni de dos oficials de marina que acaben de tornar a Anglaterra després de fer, durant un any exacte, la volta al món, un en direcció est, l'altre en direcció oest, troben la setmana dels tres diumenges, ja que el primer mariner s'ha avançat un dia respecte al calendari de Londres, mentre que el segon s'hi ha retardat; així, per a ells és diumenge el dilluns i el dissabte de Londres, respectivament. L'explicació és escrupolosament exacta segons les mesures horàries basades en el temps que la terra tarda en fer una volta completa sobre el seu eix <sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Jules Verne va aprofitar aquest conte de Poe per a la sorpresa final del seu *Le tour du monde en quatre-vingt jours*: Phileas Fogg guanya un dia en fer la volta al món cap a l'est i aconsegueix

Calders, malgrat presentar la repetició dels tres dimarts com un fet que contraria "lleis físiques que a tots ens mereixen un respecte lleial i veritable" (p. 79), només utilitza l'aparell científic -o, més aviat el simulacre d'aparell científic- en clau d'humor; així, "el govern de Washington tenia coneixement de pertorbacions greus ocorregudes a la línia internacional de canvi de data" (p. 80), "el govern britànic havia fet segellar el meridià de Greenwich, mentre esperava els resultats d'una enquesta" (p. 80), i la gent creu que cal mirar el cel de nit a través de vidres fumats. La repetició dels tres dimarts és d'àmbit mundial i la gent se n'assabenta a través dels diaris, que repeteixen el dia de la setmana a la capçalera, i dels comunicats de les autoritats. Així com Poe construeix l'enigma respectant els principis de la física, és a dir, l'interval de temps que la terra empra en el seu moviment de rotació, Calders juga amb la convenció, completament arbitrària, segons la qual denominem aquests intervals de temps. Calders, doncs, inventa un trencament de la convenció, a la qual li ha donat prèviament un estatut pseudocientífic de llei física. Una vegada més, el que li interessa no és el fenomen extraordinari sinó situar els individus fora dels seus sistemes de seguretat. La repetició dels tres dimarts té unes repercussions polítiques, econòmiques i socials de cataclisme; l'ordre mundial perilla d'ensorrar-se en el procés engegat per aquest atemptat a les normes:

"Totes les regles i les convencions conegudes sofriren un cop molt fort i, d'una manera repentina, les lleis escrites, les cartes magnes nacionals, la reglamentació del tràfic, els sistemes d'impostos i recaptacions i, en general, tots els acords

---

l'objectiu de completar el viatge en 80 dies.



amb força d'obligar adquiriren un aire de blederia que ja no els aguantava ningú".  
(p. 83).

La reflexió moral explícita que tanca el conte ens indica el caràcter metafòric que té tot plegat; el dia repetit és el pretext per a vehicular una manera d'entendre les coses. De nou, el fenomen extraordinari de partida desemboca en la indagació filosòfica que travessa tot l'univers caldersià:

"Enmig del desconcert i de l'escepticisme que va afectant la vida moderna, cal no perdre de vista les coses que, aparentment, ja no serveixen". (p. 85).

"Coses de la Providència" (CVO) s'inspira, molt probablement de forma directa, en "The Lost Room", de Fitz-James O'Brien. En tots dos casos, el protagonista troba, en tornar a casa, el seu habitatge ocupat per altres persones: una família del tot normal, en el primer cas; un grup de personatges sinistres, demoníacs, en el segon. En ambdós casos, també, la reivindicació de la propietat per part del protagonista xoca amb una reacció més propera a la facècia o la burla que a l'enfrontament dels nous estadants, els quals l'inviten a compartir la seua taula. L'intent del personatge de demostrar els seus drets sobre aquell espai, identificant-ne els objectes, fracassa perquè, tot i que continuen tenint alguna cosa de familiar, han sofert una transformació que els converteix en estranys. En el conte de Calders:

"Va venir-me un estrany cobriment de cor, que m'obligà a recolzar-me damunt la taula, i mig d'esma, en passejar l'esguard per les parets d'aquella cambra, vaig

constatar que els marcs dels quadros eren els mateixos que jo ja coneixia, però en comptes dels meus retrats de família contenien fotografies de personatges que, ara l'un, ara l'altre, s'assemblaven a la senyora grossa o al senyor Ernest. No hi havia dubte que un alè d'estrangeria passava per damunt de cada una de les meves coses i les feia forasteres" (ps. 196-197).

En el relat d'O'Brien:

"All was changed. Wherever my eyes turned, they missed familiar objects, yet encountered strange representatives. Still, in all the substitutes there seemed to me a reminiscence of what they replaced. They seemed only for a time transmuted into other shapes, and there lingered around them the atmosphere of what they once had been. Thus I could have sworn the room to have been mine, yet there was nothing in it that I could rightly claim. Everything reminded me of some former possession that it was not. [...] the room was, yet was not, mine; and a sickening consciousness of my utter inability to reconcile its identity with its appearance overwhelmed me, and choked my reason"<sup>78</sup>.

La semblança acaba aquí; en l'obra de Calders, tal com indica el títol, el fenomen respon a un disseny de la Providència per a aconseguir el seu destí de casar-se amb la filla de la família. La predicció del futur de la noia feta per l'ocell i el precedent dels pares així ho indiquen clarament i el protagonista s'hi resigna, sense donar-hi més

---

<sup>78</sup> O'BRIEN, F.-J., "The Lost Room", dins *The Fantastic Tales of Fitz-James O'Brien*, John Calder, Londres, 1977, p. 49.

voltes, amb l'única recança de la desaparició de la seua vella serventa, engolida per la prodigiosa transformació de la casa. El comentari inicial del personatge narrador exposa obertament el rerefons ideològic d'aquesta història de fatalitat: "La vida dóna capgirells quan hom els espera menys, i això, per més que la filosofia ens ho vulgui fer entendre, ens sorprèn sempre" (p. 193). Ara bé, com ja ha assenyalat Joan Melcion, la referència recurrent en l'obra de Calders a un fatalisme declarat i plenament integrat en la quotidianitat dels personatges es converteix en un dels factors que allunyen la seua pràctica literària de la dels clàssics de la literatura fantàstica:

"La fatalitat, o qualsevol altre tipus de determinisme, ha de ser descoberta, una mena de causa oculta que solament s'endevini a través de les accions dels personatges, si es vol aconseguir l'efecte de versemblança desitjat per aquest tipus d'obres [de gènere fantàstic]. Calders, en situar-los en un pla de familiaritat i d'acceptació consensuada, els destranscendentalitza, i, al mateix temps, els converteix en factors d'irrealisme dins l'entorn quotidià, en flagrant contradicció amb un dels principis que caracteritzen els millors exponents de la literatura fantàstica: la necessitat de pertorbar l'esperit del lector des d'una situació quotidiana perfectament creïble"<sup>79</sup>.

En la narració d'O'Brien, per contra, el personatge accepta jugar-se als daus l'habitació, i la perd, una pèrdua que l'aboca a una recerca inacabable i desesperada. En opinió de G. Ponnau, "The Lost Room" representa la metàfora de la pèrdua de la raó,

---

<sup>79</sup> MELCION, J., "*Cròniques de la veritat oculta*", de Pere Calders, p. 74.

en què l'ambigüïtat discursiva derivada del relat autodiegètic s'ha d'interpretar com una manifestació de bogeria i, per tant, anul·la l'esdeveniment sobrenatural:

"S'agit-il là, comme le narrateur à l'évidence le pense, d'une aventure surnaturelle, ou d'un récit dicté par le délire? Fondé sur la parole toute-puissante du personnage, privé de toute indication extérieure, ce long monologue doit-il être tenu pour le journal d'un fou? [...] Autant que le compte rendu d'une disparition surnaturelle, ce texte singulier apparaît comme le récit d'une perte -perte de la mémoire et perte du sens- récit de la folie"<sup>80</sup>.

"La ratlla i el desig" (CVO), "La clara consciència" (CVO) i "Pau a la Terra" (HD) es basen en el que Freud ha anomenat "l'omnipotència del pensament"<sup>81</sup> i que designa els fenòmens de la realització dels desigs i de l'acompliment dels pressentiments.

Com ja hem exposat al capítol III, a "La ratlla i el desig" la realització del desig demanat en contemplar la caiguda de l'estrella serveix per a plantejar una reflexió sobre el concepte de realitat. Segons la teoria freudiana, l'efecte sinistre derivat de l'omnipotència de pensament també prové d'una determinada idea de realitat: el desig realitzat provoca inquietud perquè posa de manifest velles conviccions animistes del món, teòricament ja superades. Però, afegeix Freud, resultaran impermeables a tal efecte aquells que han superat completament les antigues creences i basen la seua interpretació de la realitat únicament en la raó:

---

<sup>80</sup> PONNAU, G., *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, París, 1997, p. 95.

<sup>81</sup> Cf. *Op. cit.*, ps. 2496-2497.

"Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro. La más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización, la más enigmática repetición de hechos análogos en un mismo lugar o en idéntica fecha, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos, no lo confundirán, no despertarán en él un temor que podamos considerar como miedo a lo "siniestro". De modo que aquí se trata exclusivamente de algo concerniente a la prueba de realidad, de una cuestión de realidad material"<sup>82</sup>.

En Calders, però, la manca de l'efecte sinistre no prové del triomf de la raó neutralitzadora del record de la cosmovisió animista. L'oposició real/irreal o raó/màgia no es resol a favor del primer terme, amb l'eliminació del segon, sinó que, precisament, la reflexió oberta per Calders el que indica és la necessitat d'integrar en la noció de realitat aquelles dimensions de l'experiència humana que la raó ha ignorat pel seu hipotètic caràcter irracional o màgic.

A "La clara consciència", el pressentiment acomplert també funciona com a pretext argumental per a exposar tres maneres diferents d'entendre la relació de l'individu amb el seu propi destí, corresponents a tres filosofies vitals també diferents. En primer lloc, hi ha l'amic del narrador, convençut de la predeterminació del destí, el qual mor, després de veure com s'acompleix el pressentiment de la pròpia mort, contra el qual ha intentat, primer, rebel·lar-se, per a, després, deixar-s'hi vèncer. El fatalisme del personatge és assumit d'una manera tan explícita que, com indicava Melcion, perd

tota la càrrega pertorbadora, diluït per la familiaritat amb què se l'invoca: "Sóc fatalista, ja ho saps; demà passat farà dos anys que t'ho vaig dir" (p. 173). A més, la manera d'interpretar el funcionament del fat per part del personatge té a veure més amb una entitat material i física que amb la força cega i abstracta que correspon a la cosmovisió de referència; així, en el seu intent de revolta, "sentia que el destí m'havia afluijat els ressorts de comandament i m'adonava que estava vivint pel meu compte exclusiu" (p. 178). El personatge, a més, intenta alliberar-se del mal auguri temptant la sort amb un recurs que té més de joc infantil que de superstició adulta:

"Com una empenta contra el vent, va colpir-me una idea: "Si la bandera s'atura a mig pal, estic perdut". L'uixer va estirar la corda, i en arribar el drap a mig pal alguna cosa va fallar i la bandera s'aturà" (p. 174).

El narrador, per la seua banda, té una mentalitat completament refractària al fatalisme i sosté una visió del món en què el propi destí depèn exclusivament de la voluntat:

"-Aquesta és una idea vella [la predeterminació del destí establerta per una força superior i desconeguda], amic. Dotzenes i dotzenes d'aprenents de filòsofs s'hi han capficat en va. A més, la idea té un error fonamental, i és que, contra el que ella suposa, de la voluntat ben administrada se'n pot fer el que es vulgui" (ps. 170-171).

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 2502.

Per això, interpreta la mort de l'amic en termes psicològics, per la seua incapacitat per saber com encarar la vida: "L'han matat les il·lusions" (p. 180). La tercera versió sobre la causa de la mort de l'amic és la que dona el metge, representant d'una ciència que entén els fenòmens com una relació de causes i efectes que es poden comprovar empíricament: "Les il·lusions no maten ningú" (p. 180). Una vegada més, l'opció privilegiada pel narrador caldersià se situa en l'inestable i difícil de definir punt intermedi entre la visió màgica i la visió racional del món, amb l'esforç d'entendre una especificitat humana que mira de fer compatibles aquestes dues dimensions de l'experiència.

"Pau a la Terra" (HD) explota de forma gairebé canònica el motiu de l'omnipotència del pensament, amb un desenllaç, però, que substitueix el sinistre angoixant pel "conte de Nadal" anunciat pel lema que dona títol al conte. La possibilitat de matar algú a qui s'odia amb la sola intervenció del pensament és, com ja assenyala Freud, un dels desenvolupaments més significatius del tòpic. En aquest cas, el narrador manifesta l'hostilitat que sent cap al veí pedant i llauna fent servir una expressió en sentit figurat: "L'esclafaria" (p. 28) no és més que una manera de parlar. La facècia de la nadala explosiva tampoc no respon a una intenció criminal: "Si existissin nades explosives, com ara les cartes-bomba, no hauria pogut resistir la temptació d'enviar-n'hi una" (p. 39). Tanmateix, l'explosió a casa del veí provoca el sentiment de culpabilitat que prescriu el funcionament freudià de l'omnipotència del pensament, precisament perquè el personatge no pot deixar de relacionar la seua idea amb la causa de l'explosió:

"es va sentir una explosió al pis del costat. La meva dona em va mirar amb uns ulls esbatanats, esgarriada, i jo em vaig sentir com si em xuclessin la sang de les venes. Em vingueren uns remordiments terribles.

-Et juro que no he fet res -vaig dir amb la veu trencada-. Tu saps que sóc incapaç de fer mal a ningú..." (p. 39).

L'incident, però, abandona en aquest instant el desenvolupament angoixant; el conte es resol de manera incruenta, amb una clara manifestació de la fraternitat i els bons sentiments que caracteritzen les històries nadalenques:

"Quan el cuitat ja se n'anava, em fou impossible de reprimir un impuls fortíssim: el vaig abraçar efusivament.

-No sap pas l'alegria que m'ha donat -vaig dir-li.

Ell em va mirar, estupefacte.

-Sí, miri... Deu ser l'esperit nadalenc que, per molt que es digui, ens trasbalsa a data fixa. Jo també sento una mena de cosa...

I vam estrènyer més l'abraçada, amb expressives manifestacions de pau i bones festes" (p. 40).

Per últim, tenim el cas del naufragi del Panoràmic a *Ronda naval sota la boira*. Calders hi reprén una llarga tradició històrica i literària de catàstrofes marines, d'entre les quals destaca, amb referència explícita<sup>83</sup>, i tal i com el nom del vaixell deixa traslluir

---

<sup>83</sup> Entre els motius que expliquen la vocació marinera del capità Maurici, hom esmenta el fet d'haver nascut l'any del naufragi del Titànic (cf. p. 46); cal recordar, a tall de curiositat, que Pere Calders va



clarament, l'aventura del Titànic. El tòpic literari del naufragi serà analitzat, com a modalitat paròdica, en el capítol VIII; pel que fa a la literatura fantàstica, però, és possible rastrejar la probable influència de dos contes de Poe, "Manuscrit trobat en una ampolla" i "Un descens al Maelström", en les particularitats de la peripècia del Panoràmic.

El primer dels dos contes citats de Poe reproduïx el diari del protagonista, com en la novel·la de Calders el diari d'Oleguer Sureda serveix de material base per a la redacció de l'obra. El vaixell en què viatja l'autor de la crònica perd el control, arrossegat per un huracà fins que, al sisè dia, dins l'abisme d'un mar en tenebres, el personatge és projectat a la coberta d'un gran vaixell, una misteriosa embarcació, habitada per una tripulació de vells, per a la qual ell resulta invisible. El vaixell acaba per naufragar, engolit per un remolí d'enormes dimensions:

"[...] girem vertiginosament, en cercles concèntrics immensos, vorejant un amfiteatre gegantesc les parets del qual es perden en la foscor i la distància. Però em queda poc temps per reflexionar sobre el meu destí! Els cercles es van reduint ràpidament, ens enfonsem en picat dins el remolí, i enmig de rugits i brams i trons de l'oceà i la tempestat, el vaixell s'estremeix, Déu meu!... i es precipita!"<sup>84</sup>.

---

nàixer aquest mateix any, el 1912, fet que ell mateix ha recordat en alguna entrevista, per exemple, a GUILLAMON, J., "Pere Calders: entre la realitat i la màgia", p. 4.

<sup>84</sup> POE, E.A., *Contes*, vol. I, ps. 511-512.

El narrador introdueix en la presentació de la història que es disposa a contar una declaració destinada a reforçar la versemblança, perquè els lectors no puguin atribuir a deliri o fantasia aquells fets extraordinaris:

"En general, ningú menys procliu que jo a deixar-se apartar dels límits severs de la veritat pels *ignes fatui* de la superstició. M'ha semblat oportú establir aquestes premisses a fi d'evitar que el relat increïble que em dispo a narrar es tingui més pels deliris d'una imaginació immadura que per l'experiència positiva d'una ment per a la qual els somieigs de la fantasia han estat lletra morta, no res"<sup>85</sup>.

Malgrat l'estranyesa dels esdeveniments, que fan pensar en un vaixell fantasma, el narrador s'aferra a la raó a l'hora de buscar explicacions a la insòlita trajectòria de l'embarcació: "Tendeixo a atribuir aquestes fugides continuades a l'única causa natural que pot explicar aquest efecte. He de suposar que el vaixell està sotmès a la influència d'algun corrent fort o d'una ressaca impetuosa"<sup>86</sup>. El personatge adopta, amb esperit positivista, l'actitud de l'explorador per a pal·liar l'espant de la vivència, intuïnt que la destinació del vaixell es troba en el desconegut pol sud del planeta, una hipòtesi que l'autor corrobora, en nota a peu de pàgina, al final del relat, en referir-se als mapes de Mercator, "en què -diu- es representa l'oceà precipitant-se, per quatre boques, en el Golf Polar (Nord), per ser absorbit per les entranyes de la terra"<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 512.

En "Un descens al Maelström" es narra una experiència que, tot i que deixa una profunda marca en el cos i l'esperit de qui la viu, respon a fenòmens naturals i és encarada amb esperit científic. El narrador cita diferents teories que han assajat de descriure i explicar el remolí del Maelström i es disposa a escoltar el relat del vell pescador que hi va resultar atrapat i hi va sobreviure. La barca de pesca és arrossegada pel remolí i va fent voltes pel seu cinturó, encaminant-se a l'abisme que s'amaga al fons de l'embut d'aigua. El pescador aconseguirà salvar-se perquè ha sabut interpretar les lleis físiques del fenomen i aprofitar-les al seu favor; els fonaments científics de l'opció presa seran corroborats per l'autoritat d'"el vell mestre del districte", amb la inclusió, en nota a peu de pàgina, de la bibliografia de referència: Arquímedes, *De incidentibus in fluido*, llibre 2<sup>88</sup>.

A *Ronda naval sota la boira*, el Panoràmic perd "el governall" (p. 21) en la primera frase del capítol I de la novel·la, sense la preceptiva creació d'atmosfera que prepare la tragèdia. Si en el primer dels contes de Poe que hem comentat un huracà explica la transició entre la situació normal i l'extraordinària, en la novel·la de Calders l'huracà és també el responsable de situar el vaixell en el corrent circular que l'atrapa, però és també qui l'ha salvat d'estavellar-se contra "una codina de corall", "amb les funestes conseqüències previsibles" (p. 22). La descripció del corrent circular és el principal element que permet relacionar la novel·la de Calders amb els precedents de Poe:

"Començava a clarejar i a la llum titubejant de l'alba s'oferí als nostres ulls un vast i desconcertant panorama marítim. Un cercle immens marcava una cresta

---

<sup>88</sup> POE, E.A., *Contes*, vol. I, p. 495.

rodona damunt l'aigua, com una plaça de mar enorme. Una breu contemplació encomanava l'evidència que el "Panoràmic" seguia la cresta, portat per forces naturals i fent el circuit de la rodona.

Vaig creure (no era possible de saber si es tractava únicament d'un efecte òptic) que en el seu centre el cercle marcava una depressió, insinuant la forma d'un embut ciclopi. Això, com es pot comprendre, va fer-me pensar que havíem estat atrets per un gran remolí" (p. 61).

L'espant, les tenebres, els ambients fantasmals de Poe han estat substituïts per la llum del dia, el tràfec habitual dels passatgers del vaixell i la preparació del naufragi, amb la imprescindible participació de la banda de música, que ha de tancar amb honor el full de serveis del capità Maurici. Ara també s'hi plantegen els interrogants preceptius sobre les causes del fenomen; però Calders, a diferència de Poe, troba innecessàries, encara que no inexistents, les explicacions científiques:

"les persones amb una base científica feble (no s'han de sentir ferides ni l'al·lusió té el més petit to pejoratiu) trobaran que la durada i les característiques del fenomen són una invenció novel·lesca. La transcripció de les lleis i de les equacions necessàries per a demostrar la veritat continguda a les pàgines precedents faria tan pesada la lectura d'aquest llibre que la convicció, un cop obtinguda, no serviria de res" (ps. 117-118).

A continuació, i tal com hem vist en el capítol III, Calders s'empara de l'auxili de la matemàtica moderna per a, citant Poincaré, desmuntar la teoria segons la qual la

ciència té la capacitat d'explicar la realitat; l'argumentació conclou amb un canvi total de perspectiva respecte a l'avaluació del corrent circular: "Vist això, la raresa no consisteix en el fet que el "Panoràmic" voltés sense control, sinó que no hi hagi més desgràcies" (p. 118).

La indagació científica, amb la seua pretensió de reduir els fenòmens a processos amb una demostrable concatenació de causes i efectes, s'abandona en favor d'una visió més àmplia i oberta a l'acceptació del misteri del desconegut:

"Les mareas són un altre aspecte ben distint dels afers marítims, i hi ha moments que semblen pertànyer més a la metafísica que a la física. Llur relació amb la lluna és suggestiva i -als ulls d'una mentalitat no treballada- demiúrgica. Reflexioni's breument el fet següent, corroborat per la ciència: el període complet d'una marea, integrat per dues pleamars i dues baixamars, és igual punt per punt a l'espai de temps comprès entre dos passos consecutius de la lluna pel meridià de l'indret. Admesa aquesta interdependència planetària, cal admetre també la possibilitat de moltes coses meravelloses i entre elles l'existència de corrents marins insospitats" (p. 79).

Si en el segle XIX, Poe maldava per explorar una imatge del rerefons fosc de l'home, perdut en els desajustaments entre la raó i l'explicable, avançat el segle XX, Calders admet sense tragèdia el desvaliment de l'individu i renuncia sense escarafalls al somni, que ja sap impossible, del control de la natura. La trajectòria ingovernable del Panoràmic és, en definitiva, una imatge del destí contemplat des de la mesura humana:

"Tot en ordre dins la desgràcia, el "Panoràmic" rodava a cegues, una mica com tothom, una mica com cada cosa" (p. 124).



**VI- ELS TÒPICS DEL MERAVELLÓS EN L'OBRA DE  
PERE CALDERS**





Encara que l'objectiu principal d'aquesta tesi és l'estudi de les relacions entre l'obra de Pere Calders i la literatura fantàstica, no podem passar per alt l'anàlisi dels elements procedents de les tradicions del meravellós i de la ciència-ficció utilitzats per l'autor. La coexistència, en l'univers caldersià, de tòpics i motius manllevats de diverses fonts literàries és una constatació que salta a la vista de qualsevol lector. El fet que l'autor haja privilegiat, a l'hora de triar materials literaris, aquells que procedeixen de gèneres caracteritzats pel conreu de la fantasia és el principal motiu pel qual l'obra de Calders ha estat reiteradament relacionada amb aquests gèneres. Aquesta relació, però, s'estableix atorgant als motius temàtics el caràcter de tret distintiu suficient per a la caracterització del gènere, i oblidant les exigències que, tant a nivell d'història com de discurs, conformen efectivament aquestes pràctiques literàries.

La desnaturalització i la utilització paròdica dels tòpics del fantàstic amb què opera la literatura caldersiana, tal com hem pogut comprovar en el capítol anterior, es repeteix amb idèntics procediments pel que fa als tòpics del meravellós i de la ciència-ficció. Si aquests tòpics pertanyen, en origen, a tradicions literàries i/o culturals definides i delimitades, en l'obra de Calders queden assimilats en pla d'igualtat pel factor homogeneïtzador de la recreació paròdica. Els tòpics deixen de respondre a les normes dels respectius gèneres per a seguir exclusivament les lleis pròpies de l'univers caldersià.

De les aproximacions teòriques ressenyades al capítol I, podem extraure una caracterització essencial del gènere meravellós. En aquesta literatura, el sobrenatural és acceptat sense provocar cap mena de conflicte amb el concepte de realitat assumit pel lector, ja que aquest entén que s'hi tracta d'un univers autònom, sense cap relació de

referencialitat respecte al món propi del lector, que funciona amb unes regles diferents i en què tota mena de prodigis són possibles; per aquesta raó, els fets i els éssers sobrenaturals no reben cap mena de justificació i el lector adopta l'actitud anomenada "suspensió de la incredulitat", deixant de banda els criteris de veritat que regeixen el món real.

Així com el gènere fantàstic té una cronologia limitada que abasta, aproximadament, el període comprès entre finals del segle XVIII i finals dels segle XIX, el gènere meravellós es remunta a l'antiguitat i ha funcionat com a vehicle d'expressió cultural de les civilitacions humanes. Entre les formes culturals tradicionals bastides pel meravellós, podem esmentar les que pertanyen al cabal folklòric, divulgades universalment a través de l'obra d'autors com La Fontaine, Perrault, els germans Grimm o Andersen.

Seguint la proposta de Jean Fabre, en la cultura occidental, el meravellós prové de dues fonts culturals, la cristiana i la pagana o supersticiosa:

"Premier Surnaturel auquel il faut faire place dans notre épistémè, ancrée dans le tuf judéo-chrétien: bien entendu ce qu'on a appelé "*Merveilleux chrétien*", l'ensemble des croyances portées sur le discours religieux. Les miracles du Christ, les stigmates qui saignent, les guérisons thaumaturgiques, les figures angéliques ou démoniaques, tous ces faits ou ces êtres qui portent les signes de la puissance de Dieu entrent dans le domaine de la Foi comme événements extraordinaires mais non impossibles.

[...] ce qu'on pourrait appeler comme on l'a fait parfois la sphère du *Préternaturel*. Il s'agit, proche du Surnaturel orthodoxe sans doute, mais en

déviance, voire en opposition, de tout un ensemble de croyances hétérodoxes, païennes ou superstitieuses. [...] Vaudou, magies doublement “noires”, cultes antiques, tout ce qui n'appartient pas à l'orthodoxie judéo-chrétienne, ou qui en dévie, dans la sorcellerie, par exemple, est rejeté dans la sphère du Préternaturel. Les motifs et thèmes qui illustrent ces croyances, fantômes, zombis, loup-garous, sirènes, satyres et naïades, fées diverses, bénéfiques ou maléfiques, n'appartiennent pas à un surnaturel reçu, officialisé. [...] Ici la croyance fait place à la crédulité. [...] Toutefois, par rapport à celles que nous allons étudier maintenant, ces deux premières catégories de Surnaturel peuvent être rapprochées comme constituant le *Surnaturel proprement dit*, nettement orienté, tant du point de vue de la croyance que de la formalisation des motifs, vers des concrétisations culturelles traditionnelles”<sup>1</sup>.

### 6.1 L'esperit d'infantesa

El gènere meravellós inclou, en un apartat significatiu de la seua vasta producció, una literatura destinada al consum infantil: pensem, per exemple, en els contes de fades, els quals formen part, encara avui en dia, dels relats infantils. La condició de fantasia autònoma del meravellós, d'univers obert a la realització de tots els prodigis construïts per la imaginació, connecta amb la mentalitat dels nens, la qual conserva altes dosis d'irracionalitat i resulta, per tant, impermeable a la lògica de la raó en moltes esferes de la seua activitat, com ara, en el joc. Marcel Spada ha designat amb

---

<sup>1</sup> FABRE, J., *op. cit.*, ps. 66-67.

l'expressió “esprit d'enfance” la capacitat de l'escriptor per recuperar la plenitud del potencial imaginatiu, partint de la base que, per a ell, l'univers de la infantesa és:

"où tout peut arriver, où l'exaltation et l'horreur sont toujours sûres, où le réel est si extraordinaire et mystérieux que les folies de l'imagination n'arrivent guère à son niveau"<sup>2</sup>.

En virtut de la sintonia entre els nens i els éssers sobrenaturals, poden establir entre ells una comunicació vedada als adults, com podem observar en el següent diàleg de *Die Elfen*, de Ludwig Tieck:

"Die Elfe umarmte das schöne Kind und sagte traurig: “Ach, du liebes Wesen, so wie mit dir habe ich schon mit deiner Mutter gespielt, als sie klein war und uns besuchte, aber ihr Menschen wachst zu bald auf und werdet so schnell groß und vernünftig; das ist recht betrübt: bliebest du doch so lange ein Kind, wie ich!”  
“Gern tät ich dir den Gefallen”, sagte Elfriede, “aber sie meinen ja alle, ich würde bald zu Verstande kommen, und gar nicht mehr spielen””<sup>3</sup>.

[“L'Elf va abraçar la nena i li va dir tristament: “Ah, estimada, com ara jugue amb tu, jugava abans amb ta mare, quan ella era petita i venia a visitar-nos; però vosaltres, els homes, es feu grans massa de pressa, es torneu racionals massa aviat; és ben trist. Per què no continues sent infant tant de temps com jo!”

---

<sup>2</sup> SPADA, M, *op. cit.*, p. 28.

<sup>3</sup> TIECK, L., “Die Elfen”, dins *Die Schildbürger*, Swan Buch-Vertrieb, Khel, 1994, p. 257.

“M'agradaria molt complaure't”, va respondre Elfriedre, “però tothom diu que molt aviat tindrè l'edat de la raó i que ja no jugaré més””]

Calders reprèn aquest motiu i, reiteradament, presenta els nens com a portadors d'una concepció de la realitat oberta a la imaginació i a l'imprevist, en contraposició a la visió del món racionalista dels adults; Calders posa en qüestió l'autoritat dels adults -el seu ordre del món, en definitiva- en cedir la perspectiva i el protagonisme als nens i, de vegades, fins i tot, amb la demostració de la veritat de l'infant amb proves que els grans han d'acceptar. A "Raspall" (CVO) podem veure un clar exemple de la manca de credibilitat que els adults, des de la seua superioritat, atorguen al testimoni dels nens i del sentiment d'injustícia que això provoca en les criatures:

"La mare se'l va mirar sense deixar la feina i li respongué:

-No siguis beneït i llença aquesta andròmina. Ja ets gran i hauries de tenir més seny.

El nen es va sentir ofès i va pensar una vegada més en l'aire de suficiència que tenen la gent gran i la seva manera absurda de viure. No digué res més, s'emportà "Raspall" a la seva habitació i pensà que, si no el volien creure, tot això es perdrien.

A l'hora de dinar la mare explicà, fent-ne burla, la descoberta del nen, i el pare va riure com si es tractés de la bajanada més gran de la terra" (p. 302).

L'Ernest, el nen protagonista d'"Explorador celeste a la deriva" (CD), insisteix en la idea de pèrdua que, des de la perspectiva infantil, representa el tancament dels grans

a la fantasia: "S'adormí pensant en el munt de coses que es perd la gent gran, per anar sempre tan enderiada" (p. 139). Per aquest motiu, el mag de "Vorejant la riera" (DTAM) dóna permís al nen per a contar el secret que acaba de descobrir, precisament perquè compta amb la incredulitat dels adults:

"-Suposo que això deu ésser un secret dels grossos i que val més que m'ho calli, oi?

-No, home, no! Ho pots explicar a tothom amb tota confiança, perquè ningú no et creurà" (p. 37).

A "Raspall", els pares acaben per reconèixer la realitat meravellosa, després que el raspall convertit en gos ataque el lladre que ha assaltat la casa:

"la mare afirmava amb llàgrimes als ulls que mai més no dubtaria de la paraula del seu fill, i el pare passant la mà pel llom de "Raspall", deia:

-Li farem una caseta al jardí, amb tot el confort de les darreres descobertes. Damunt la porta, hi farem pintar unes lletres que diguin:

"No és segur que ho sigui, però mereixeria ésser-ho"" (p. 303).

Els avis estableixen una relació de complicitat amb la visió meravellosa dels nens; si els xiquets tenen aquesta capacitat perquè encara no han assolit l'edat de la raó, als vells, l'experiència de la vida els ha demostrat que la realitat té dimensions que escapen als estrets límits racionals. Els adults, que són els que sostenen les regles de la normalitat social, són els que representen els valors materials d'un ordre del món

positivista, negat a les possibilitats de la fantasia, mentre que nens i vells, exclosos de l'aparell autoritari, tenen llicència per a freqüentar els altres àmbits de la realitat. A "La finestra" (CD), els pares de la Tessa creuen que "aquesta noia no farà mai res de bo" (p. 146), pels seus problemes amb l'aritmètica, o que diu "ximpleries" (p. 150), quan pregunta si des de les golfes es pot veure el mar; l'àvia, per contra, ha descobert el secret de la Tessa: en obrir la finestra, la nena ha heretat un record de l'avi, una visió de l'Amèrica que l'avi enyorava. L'àvia, que no dubta que els membres de la família puguen heretar els records dels altres, aconsella a la nena, tanmateix, que no en parle amb ningú, conscient de la incomprensió amb què toparia el seu testimoni.

A "Entre dos vels" (UEAJ), ni el president ni el secretari de la Comunitat de veïns, ni l'amo de l'atracció de fira, ni la policia prenen en consideració la denúncia del senyor Narcís; tots creuen que la desaparició dels nens només ha existit en la imaginació del vell, que "es fa catúfols" (p. 26) i, consegüentment, tampoc no fan cas de la notícia que el senyor Narcís els ha trobat i els té a casa. El desenllaç del conte, però, amb el molí de vent de joguina al balcó del senyor Narcís, sembla indicar clarament la veritat de la versió dels fets denunciada pel vell, ja que, segons el seu testimoni, la nena havia entrat a la Casa embruixada portant-ne un a la mà.

El conreu de la imaginació situa els nens en una esfera que podem relacionar fàcilment amb la creació literària. Com recordarem, Calders considera que "un dels aspectes apassionants de la literatura, com a repte a l'escriptor, és de buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió"<sup>4</sup>. La paraula nova, "antaviana", inventada per Abel, el protagonista d'"En començar el dia" (CD) respon a aquesta mateixa mirada creativa sobre el món. El nen



s'adona que "calia assignar un destí a la paraula" (p. 151) i es lliura a la recerca dels significats idonis, amb una operació que, a través del llenguatge, basteix noves realitats. Antaviana pot ser "el nom d'un continent llunyà" (p. 151), el terme que designe "les notes més altes" (p. 152), "una paraula màgica" (p. 153) que atorgue poders a qui la pronuncie, "una paraula clara, un jòquer -aquella carta de la gent gran- que servís per a tot" (p. 156), un nou disc dels semàfors, "que serviria perquè tothom, cotxes i persones, pogués anar amunt i avall, a dreta i esquerra, amb total llibertat" (p. 156). Antaviana és, en definitiva, "una troballa preciosa" (p. 156) que serveix per a expressar les coses "amb una altra profunditat o una altra dimensió". És aquesta condició creativa dels infants que els atorga Calders la que explica que el narrador de "Pedagogia aplicada" (TSA) sentencie que "amb els nens, en el mal sentit de la paraula, no s'hi pot jugar" (p. 419).

Calders presenta alguns dels seus contes amb l'epígraf "conte infantil" a continuació del títol, com a adscripció genèrica específica a una literatura adreçada als nens. Són, concretament: "El barret prodigiós i la barraca de monstres" (EPA), "Raspall" (CVO), "La lluna a casa" (IS), "L'Arca de Noè" (IS), "Vides exemplars" (HD) i "Des del cel cap avall" (HD). Altres contes de l'autor, no presentats en els reculls respectius ni en les *Obres Completes* com a infantils, però la majoria de caràcter idèntic als anteriors, van ser aplegats, posteriorment, en un recull destinat al públic infantil, *La lluna a casa i altres contes*<sup>4</sup>: "L'Hedera Helix", "Explorador celest a la deriva", "En començar el dia", "La finestra" i "Pedagogia aplicada", juntament amb els que ja havien vist la llum amb l'etiqueta d'infantils -amb l'excepció d'"El barret

---

<sup>4</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'il·les conegudes II", p. 29.

prodigiós i la barraca de monstres" i de "L'Arca de Noè"- i amb la inclusió de dos nous contes, publicats prèviament a la revista *Tretzevents*, "Que més voldria jo!" i "Entre la intuïció i la paraula". D'aquest conjunt, segueixen la lògica del meravellós els següents contes: "El barret prodigiós i la barraca de monstres", "Raspall", "Vides exemplars", "Des del cel cap avall", "L'Hedera Helix", "Explorador celest a la deriva" i "La finestra".

Pel que fa al tractament del meravellós en aquests contes infantils, Calders trenca, en ocasions, la suspensió de la incredulitat i fa explícites les lleis del gènere, amb la particular manifestació d'autoconsciència textual característica de l'autor. És el que ocorre amb la reflexió justificativa destinada a contestar les hipotètiques objeccions realistes als fenòmens d'animació de l'inanimat que es narren a "El barret prodigiós i la barraca de monstres" i "Raspall". Calders ens hi indica la inutilitat de la percepció racional en aquest univers on els límits els posa només la fantasia:

"Algú s'ha preguntat, escèptic, com era possible que poguessin caminar sense cames; però, ¿per què hauria de fallar per aquesta banda el miracle que havia reeixit a fer viure unes figures de cartes?" ("El barret prodigiós...", p. 83).

"Qualsevol que tingui notícia d'aquest prodigi es preguntarà que d'on podia treure potes per a caminar i panxa per a mostrar un raspall que seguís tenint forma de raspall. Però, vençuda la principal dificultat de donar-li vida, aquest detall està tan desproveït d'importància que ni val la pena d'amoïnar-s'hi.

El nen va considerar-ho així" ("Raspall", p. 302).

---

<sup>5</sup> CALDERS, P., *La lluna a casa i altres contes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

També cal entendre com una manifestació d'autoconsciència textual els aclariments del narrador de "Vides exemplars", justificant com a llicències de la ficció la manera de referir-se al món i al llenguatge de les erugues; el conte inclou diverses referències a les trampes que ha de fer servir per "exigències d'adaptació" (p. 247) i fins i tot subratlla aquest aspecte amb la introducció de la següent nota a peu de pàgina:

"Una vegada més -i que sigui la darrera- advertim que cal considerar que això és una interpretació lliure del llenguatge de les cuques. Una adaptació sense traves ni manies, per tal de facilitar una entesa que, d'altra manera, seria pràcticament impossible" (p. 248).

La referència implícita a una tradició en què existeixen les paraules màgiques apareix en la reflexió d'Abel, el protagonista d'"En començar el dia":

"I si es tractés d'una paraula màgica? Podia haver-li arribat per revelació... Se n'havien donat tants casos!" (p. 153).

## **6.2 Els tòpics del meravellós**

### **6.2.1 Fades i bruixes**

Els contes de fades constitueixen una de les modalitats més universals de la literatura del meravellós, fins al punt que, per a opinions no especialitzades, arriben a representar el gènere. A "Els nens voladors" (CD) trobem la transformació paròdica del conte de fades, amb la subversió del sentit dels seus elements característics i la incongruència resultant d'interferir-lo amb el món actual. El tòpic de l'aparició de la fada per a premiar la bondat d'un humà, un dels més característics del gènere, inicia el relat:

"Camí de l'escola, la Roser va trobar-se una velleta que plorava de gana i, sense pensar-s'hi gens, va donar-li l'esmorzar. Tot seguit, la vella es va convertir en una fada jove, plena de cercles lluminosos.

-Per la teva bona acció -digué la fada-, pots demanar el do que vulguis i te'l concediré" (p. 140).

El tòpic, però, és desautomatitzat tot seguit per l'al·lusió de la nena al caràcter ficcional de la situació, per la inconveniència del do demanat i per l'actitud de la fada, més propera a la d'una malhumorada i impacient senyora mortal que a la pròpia d'un ésser meravellós benèfic:

"La Roser no deia res, i això que s'havia quedat amb la boca oberta.

-Què et passa? -li preguntà la fada.

-No res. Estic sorpresa, perquè em pensava que tot això eren històries.

-Pst, no t'emboliquis, que ho pagaràs! -mormolà l'aparició-. Au, demana i vés-te'n, que faràs tard a l'escola.

-Vull una bossa enorme plena de...

-Roser! En moments així s'ha de ser espiritual!

-Doncs que tingui una vareta màgica amb el poder de la seva.

La fada va renyar-la i li digué que l'ambició era una mala consellera. La Roser ja estava nerviosa i hagué de dominar l'impuls de dir que li fos tornat l'esmorzar i en paus; la fada es mirava contínuament un rellotge amb brillants que duia penjat al capdavall d'una fina cadena d'or.

-Que té pressa? -preguntà la nena.

-Tu en tens, descarada!

(Va estar a punt d'anar-se'n tot en orris i la Roser, per acabar d'una vegada, aprofità la primera idea que va passar-li pel cap):

-Doncs que tingui la facultat d'alçar amb la mirada qualsevol objecte o pes.

La fada va fer un gest de desaprovació amb els llavis, s'arronsà d'espatlles, va tocar la nena amb la vareta i s'esfumà, tota picada" (ps. 140-141).

L'escena clau del conte de fades tradicional, aquella en què queda demostrat que la virtut sempre obté la gratificació merescuda i el protagonista assoleix, amb la recompensa, el canvi a una vida feliç, queda ara totalment trastocada. En primer lloc, per la reacció de la Roser, la qual exclama, alleujada, en desaparèixer la fada: "Renoi, quin descans! [...] Aquesta senyora semblava boja" (p. 141); i, després, per l'aprofitament del poder. El pare decideix muntar una atracció de fira, interpretant-ho com una crida de la fortuna, com l'oportunitat esperada per a fer-se ric; la Roser, però, que és la nena bondadosa teòricament afortunada, "no era feliç" (p. 144) i decideix buscar una solució per a "alliberar-se" d'un premi que viu com a càstig: anirà aixecant

totes les velletes que se li posen per davant fins que encerta amb la fada, la qual, "molt enutjada" (p. 145), li retirarà el poder. La Roser trau, de l'experiència, una conclusió ben allunyada del sentit associat a la figura tradicional de la fada: "Oi que les fades són neurastèniques?" (p. 145).

La bruixa és l'antítesi de la fada, amb poders malèfics que amenacen l'existència dels humans. A "Vent gris", un dels contes breus d'*Invasió subtil i altres contes*, la maledicció de la bruixa serveix de punt de partida per a un conte que es concentra a extraure el potencial de significació existent en la relació entre sentit literal i sentit figurat del llenguatge, un dels procediments característics de la poètica caldersiana:

"La bruixa el va maleir de lluny i només el tocà de passada. Però fou una passada forta, ja que a partir d'aleshores va arrossegar la meitat d'ell mateix com si arrossegues una ala" (p. 336).

L'encert parcial de la maledicció és el resultat d'una falta de punteria i el resultat focalitza, en comptes de les restriccions d'intensitat o de temps, habituals en el gènere, la part física afectada, fixant el sentit en l'estricta materialitat, com a conseqüència d'entendre literalment l'expressió.

### **6.2.2 Animals que parlen**

L'univers de fantasia propi del meravellós, explícitament distanciat del món real del lector, acostuma a marcar aquesta heterogeneïtat mitjançant l'allunyament temporal o espacial, amb inicis característics com "això diu que era, fa molt de temps/ en un

país molt llunyà" o "quan les bèsties parlaven"<sup>6</sup>. Aquesta darrera locució és utilitzada per Calders com a títol d'un dels seus contes breus, "De quan les bèsties parlaven" (IS), conte en què, una vegada més, Calders construeix la història explorant les possibilitats de sentit latents en el llenguatge:

"Hi ha una tendència excessiva a afalagar les femelles. S'ha parlat molt de la gallina, i gens de mi, que sóc el gall dels ous d'or" (p. 338).

Les històries amb animals que parlen constitueixen un altre apartat important del gènere meravellós, i tenen en les *Fables* de La Fontaine el seu principal referent literari. En l'obra de Calders podem trobar diversos casos que aprofiten aquest tòpic: "Els catalans pel món" (CVO), "Un gos és com un rei" (CD), "Un pròleg per a la Diana" (TSA) i "Minidrama silvestre" (UEAJ).

La declaració inicial d'"Un pròleg per a la Diana" s'empara irònicament del prestigi de la tradició literària com a font d'autoritat; el fet mateix, però, de posar en evidència la convenció, la invalida i crida l'atenció, precisament, sobre el seu caràcter ficcional:

"Segons constància escrita en les literatures de gairebé totes les èpoques i quasi tots els països, les bèsties i les coses inanimades parlen" (p. 423).

El mateix ocorre amb el comentari del narrador d'"Un gos és com un rei": "S'ha dit tant que les bèsties parlen!" (p. 133), raó per la qual Ponç, el nen que ha establert

---

<sup>6</sup> Cf. SADOUL, B., *Fées, sorcières ou diablesses*, p. 12.

conversa amb el gos, "no estava excessivament meravellat" (p. 133). A més, tant aquest nen com la Diana del conte anterior tenen en la ficció un referent conegut que confirma l'experiència, els dibuixos animats de la televisió i el cinema:

"És que els gats i els ratolins de la tele parlen..." ("Un pròleg...", p. 425).

"Fan unes pel·lícules de dibuixos on surten bèsties que parlen" ("Un gos...", p. 134).

Malgrat la reclamació de "normalitat" d'un fenomen amb segles d'antiguitat i atestat per proves procedents de diversos àmbits de la ficció, la capacitat de parla dels animals no s'exerceix amb naturalitat, sense justificacions, sinó, ben al contrari, centra els diàlegs entre els nens i les bèsties. En el primer cas, el gat nega saber parlar en la conversa que manté amb la nena i utilitza com a argument, tornant a provocar un trencament del registre, que un fet tan extraordinari no podria quedar amagat:

"-Però és de debò que no saps parlar?

-I tant! Pensa que, si ho pogués fer, se sabia. Per molt que diguin, es tractaria d'un fenomen insòlit" (p. 426).

A "Un gos és com un rei" els comentaris al diàleg entre el nen i el gos giren contínuament al voltant de les característiques de la parla de l'animal:

"Tenia un accent estrany, potser perquè era gos o potser perquè venia de lluny.

[...]



Parlava molt clar, arrossegant una mica les erres, i abans de respondre reflexionava, com si hagués de fer un esforç.

[...]

De vegades construïa les frases al revés, però no gaire. En general, se l'entenia" (ps. 132-133).

I la causa que acaba ofenent el gos i motivant la seua marxa és que el nen vulga posar a prova el seu domini del català -reptant-lo a pronunciar "setze jutges mengen fetge..."-, cosa que fereix la dignitat de l'animal.

En aquests dos contes, la comunicació amb els animals corre a càrrec de dos nens, al marge dels adults, fet que hem de posar en relació amb la disposició per al meravellós pròpia de les criatures de què hem parlat en el punt anterior.

A "Els catalans pel món" (CVO), per contra, l'interlocutor de l'animal és una persona adulta. La localització exòtica, a la qual s'afegeix l'escenari sumptuós d'un palau oriental, recrea una ambientació pròpia del meravellós, en la modalitat que representen, per exemple, les històries de *Les mil i una nits*. La il·lusió de l'escenari, però, es veu interferida per diversos elements incongruents, com ara l'extrafollària professió del narrador que, d'altra banda, resulta del tot prescindible per al desenvolupament de la història: "vaig anar a Birmània vigilant una expedició de blanc d'Espanya" (p. 230). En aquesta ocasió l'animal que parla no constitueix, en principi, un fenomen sobrenatural, ja que es tracta d'un lloro, una bèstia capaç d'articular sons que imiten la parla humana. El mecanisme pel qual Calders converteix aquest fet normal en un fet extraordinari és de caràcter hiperbòlic: exagerant la capacitat de reproducció de paraules pròpia dels lloros fins a convertir-la en llenguatge humà, ja

que l'animal es comunica verbalment, vehicula lingüísticament les idees i elabora un discurs autònom. Com en el cas del gos anterior, no causa tanta sorpresa el fet que l'animal parli sinó la manera com parla; en aquest conte, concretament, allò que causa un major impacte en el personatge és que el lloro parla "en un català tan correcte" (p. 231) i és la llengua comuna el que els agermana:

"Per moltes que fossin les coses que ens separaven, hi havia l'idioma que ens unia, i teníem records comuns" (p. 231).

Per últim, a "Minidrama silvestre" (UEAJ) no es produeix la comunicació verbal entre humans i animals sinó que els animals parlen entre ells, en l'estil vulgaritzat per les faules; també com en les faules, la història es pot entendre com un "exemple" o "llicó moral": el conill bromista paga amb la vida el seu intent de burlar-se del caçador miop. Ara bé, la transgressió del model ve donada per la intervenció de diversos elements; en primer lloc, la barreja de termes científics en el llenguatge del conill, cosa que trenca la transparència de la convenció:

"-Tant que li ho repetia la seva mare, que els lepòrids som una colla d'irresponsables, per culpa del nostre cervell lissencèfal! Aquest infeliç, amb una mica més d'intel·lecte, hauria pogut esdevenir un excel·lent mamífer lagomorf" (p. 41).

I, d'altra banda, l'error del caçador, el qual rebutja el conill perquè ell "havia tirat contra unes perdius que pasturaven" (p. 42), circumstància que transforma el càstig al comportament arrauxat del conill en una desafortunada i gratuïta fatalitat.

### 6.2.3 Metamorfosi

La metamorfosi és un altre dels motius emblemàtics del meravellós. Arrelada en la mitologia grega, es va introduir en les narracions folklòriques i va quedar fixada, en la literatura culta, en obres esdevingudes clàssiques en la cultura occidental, la més representativa de les quals és *Les metamorfosis* d'Ovidi. En el tractament meravellós, la metamorfosi se situa en una temporalitat primigènia o ahistòrica, en el cas dels mites, o en un temps o en un espai allunyat, i és una potestat d'éssers sobrenaturals amb poders màgics, els quals utilitzen el recurs en el seu propi benefici o per a castigar o premiar els humans. Les causes de la metamorfosi són concretes i declarades i solen respondre a un objectiu funcional. L'esdeveniment s'insereix dins una concepció màgica del món, presidida per una profunda harmonia entre l'home i la Natura.

El motiu de la metamorfosi constitueix un universal literari i el seu tractament evoluciona al ritme dels temps. En la literatura del segle XX manté el seu prestigi i, en l'obra de Kafka, assoleix el caràcter d'emblema de la contemporaneïtat. Com ja advertia Todorov, *La metamorfosi* de Kafka representa el canvi radical en el tractament del sobrenatural propi de la literatura del Nou-cents respecte a la tradició fantàstica anterior, però també en relació al gènere meravellós. En Kafka, el fenomen s'inscriu en un univers que ha esdevingut tot ell estrany i respon a una lògica onírica però estrictament humana. La metamorfosi, ara, té una finalitat i un origen inconcrets.

La interrogació sobre la condició humana que proposa l'autor defuig les respostes, no s'ajusta a un ordre universal establert sobre les seguretats d'una cosmovisió en què cada cosa ocupa el lloc que li correspon.

El conte de Calders "Què hi podríem fer?" (HD) es pot interpretar com una exposició sintètica de l'evolució del tòpic de la metamorfosi. El text del conte, pertanyent a la secció de contes breus del recull, diu així:

"¿Sabeu aquell conte oriental tan bonic, que ens parla d'un mandarí (xinès, és clar), que una nit va somniar que era una papallona i l'endemà, en despertar-se, no sabia si era un mandarí o una papallona?

Doncs això no és res: a darreries de l'any passat, vaig conèixer un comerciant del Port de la Selva que va somiar que era una granota i, en llevar-se, va comprovar que era realment una granota. La seva senyora, esgarriada, el va treure del llit a cops d'escombra i de poc que no el desgracia per sempre més. Sort van tenir dels coneixements paranormals d'un farmacèutic (el nom del qual em callo a petició de l'interessat) que amb quatre passades de mans i una beguda va aconseguir retornar el comerciant a la seva forma habitual.

Però no ha quedat bé: les nits de lluna plena, rauca. I la seva senyora, que té estudis i és molt moderna, es vol divorciar. Sembla mentida com les històries, en passar d'Orient a Occident, perden cos i poesia" (p. 277).

El conte del mandarí xinès és un exemple clar de la metamorfosi en el meravellós: la transformació no suposa cap conflicte existencial ni ve a qüestionar el lloc de l'individu en el món. El cas del comerciant, per la seua banda, té clares ressonàncies

kafkianes: Gregor Samsa també es dedica al comerç i, com el senyor del Port de la Selva, també es veu atacat per la seua família; el pare de Gregor l'amenaça amb un bastó i la minyona el burxa amb una granera, com la senyora del comerciant del conte de Calders. Samsa resulta ferit en els enfrontaments amb la seua família: com a resultat del primer incident, coixeja, amb el costat esquerre convertit en "una única, llarga i molesta cicatriu"<sup>7</sup> i, en una altra ocasió, una de les pomes amb què el seu pare el bombardeja li queda encastada a l'esquena, produint-li una ferida dolorosa. L'equivalent caldersià estalvia detalls, amb un estil desdramatitzat, per a referir-se a l'abast de l'atac sofert: "de poc que no el desgracia per sempre més".

En el desenllaç, tanmateix, Calders abandona el desenvolupament kafkià -la mort desolada del protagonista- per a retornar al meravellós, encara que el meravellós, després de Kafka, ja no pot tornar a ser el món de les transformacions senzilles i felices. L'entitat sobrenatural amb poder per a retornar els homes a la seua condició ha estat substituïda pel poder de la ciència: el farmacèutic. A diferència de mags i bruixes, però, el professional de formació científica no té un poder absolut sobre la realitat i, per això, el resultat no és perfecte: el comerciant "no ha quedat bé". Calders ha optat, en comptes de per "l'insecte monstruós" de Kafka, per la granota, un animal molt més amable, carregat del significat adquirit per tota una tradició de contes de fades en què representa un príncep. El tòpic, però, és transgredit per Calders: ara ja no és possible el final feliç, amb el bes de la dona que allibera el príncep de l'encanteri; la senyora del comerciant "té estudis i és molt moderna", és, en definitiva, una dona del segle XX, i la seua opció és el divorci. Calders es val de la metamorfosi per a expressar, com Kafka,

---

<sup>7</sup> KAFKA. F., *La metamorfosi*, Edicions Proa, Barcelona, 1985, p. 61.

el conflicte existencial de l'individu modern; però, a diferència de l'escriptor txec, l'absurd de la vida no adopta en l'autor català el to de la tragèdia.

El comentari que tanca el conte resumeix a la perfecció el canvi operat pel sobrenatural en el pas del món del meravellós a la realitat i a la literatura del segle XX.

D'altra banda, la metamorfosi soferta per Gorienko a *Gaeli i l'home déu* serà analitzada en l'apartat 6.2.9, corresponent a "El meravellós de tradició cristiana", ja que pensem que no té sentit desvincular-la de la resta dels elements extrets del model religiós sobre el qual es construeix el personatge.

#### 6.2.4 Sirenes

Les sirenes són uns éssers mitològics híbrids de dona i de diversos animals<sup>8</sup>, encara que el model que ha perviscut fins a l'actualitat i ha quedat registrat en l'imaginari col·lectiu és únicament el compost per un cap i un tors de dona i una cua de peix. Amb aquesta figura apareixen ja a *Les Metamorfosis*, d'Ovidi, i a les *Bucòliques* i a *L'Eneida*, de Virgili. La seua principal característica és la seducció que exerceixen sobre els homes amb la seua bellesa i, sobretot, amb el seu cant; les sirenes atrauen els navegant per a, després, destruir-los. D'aquesta manera apareixen en una de les principals fonts literàries de la tradició que registra la seua existència, *L'Odissea*, on Ulisses i els seus companys aconsegueixen escapar del perill seguint el consell de Circe:

---

<sup>8</sup> Els bestiars medievals encara en recullen tres varietats diferents: "La çerena si és una creatura molt meravellosa, e ha-n'i de tres maneres: la una és mig peix e mig fembra, l'altra és mig oçel e mig fembra, l'altra és mig cavall e mig fembra" (PANUNZIO, S. (ed.), *Bestiari*, vol. I, Editorial Barcino, Barcelona, 1963, p. 79).

"-Mira com tot va tenint acabament. I tu escolta  
ara el que et vaig a dir; i un déu ja farà que ho recordis.  
Arribaràs de primer a les Sirenes, que encisen  
tots els humans, quisculla que siguin que arriben a elles.  
Qui per follia amaina i al so de la veu dóna orella  
de les Sirenes, ja mai la muller ni els fills criatures  
no el sortiran a rebre, tornant a casa, joiosos:  
no, les Sirenes l'encisen amb llur cançó prima i clara,  
des del punt on s'estan; i entorn blanqueja una rima  
d'ossos de gent que es corromp; i la pell que els cobreix va enxiquint-se.  
Passa de llarg, però tapa a la teva gent les orelles  
amb cera dolça que hauràs remollit, a fi que no hi senti  
cap dels altres; però si el cor a tu et diu d'escoltar-les,  
fes que et lliguin de mans i de peus dins el ràpid navili,  
dret a la paramola, i que fermin les cordes ben altes,  
perquè sentis a pler la veu de les dues Sirenes.  
I si pregues als teus companys que et deslliguin, i ho manes,  
ells una cosa han de fer, que és estrènyer-te encara amb més nusos"<sup>9</sup>.

La sirena, doncs, és un ésser malèfic, símbol de la seducció mortal, del desig com a somni forassenyat que es paga amb l'autodestrucció<sup>10</sup>. Alimenten la tradició de la

---

<sup>9</sup> HOMER, *L'Odissea*, vol. I, [edició facsímil de la traducció de Carles Riba publicada el 1948], Edicions de La Magrana, Barcelona, 1993, p. 262.

dona fatal, la maldat de la qual fa que es perden els homes que sucumbeixen a la seua temptació, interpretació que formulen explícitament els bestiars medievals:

"Aquestes çerenes podem nós comparar a les fembres qui [no] són de bona conversació, qui enganen los hòmens, los quals se anamoren d'elles, o per bellesa de cors, o per ullades que elles los fan, o per paraules enginyoses que elles diguen, o en altra manera. E en qualsevol manera que ella engan l'ome, ell se pot tenir per mort"<sup>11</sup>.

Entre els contes de Calders, en trobem dos amb la sirena com a protagonista: "Mitologia costanera" (UEAJ) i "Vora la mar" (UEAJ). L'existència de les sirenes en els nostres dies no hi ofereix cap dubte, com queda demostrat en el diàleg que mantenen al primer d'aquests contes dos pescadors de Llançà:

"-No em diguis que no has vist mai cap sirena! -preguntà un d'ells.

-És clar que sí!" (p. 43).

A "Mitologia costanera" el que ha desaparegut és l'encanteri que exerceixen aquests éssers sobre els homes, perquè, ara, com a ideal femení, la seua condició híbrida porta aparellada una insuficiència insalvable, opinió que podem veure reflectida en les paraules d'un dels protagonistes:

---

<sup>10</sup> Cf. CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, p. 888.

<sup>11</sup> PANUNZIO, S., *op. cit.*, p. 80.



"[...] No m'acaben de fer el pes. Segons com les miris estan molt bé, però sempre els falta alguna cosa.

-Què vols dir?

-Que d'aquí en amunt aguanten, però d'aquí en avall tot s'ho han de menester.

L'altre es va quedar pensarós i, després d'una pausa, indaga:

-Que no t'agrada el peix?

-Sí, home, quin remei! Però tot ha de guardar les degudes proporcions. No és igual allò que es veu des d'una barca que els requisits que esperes al final de la jornada" (p. 43).

L'existència de les sirenes també és admesa sense reserves a "Vora la mar". Ací, però, tenim dos punts de vista en relació a la capacitat de seducció de les sirenes, un representat pel narrador i l'altre pel personatge anomenat Isidre Gausac: el primer en parla amb displicència, el segon se n'ha enamorat d'una. L'atracció de les sirenes, però, ara ja no s'exerceix sobre els navegants, com en *L'Odissea*; Gausac es dedica a tasques relacionades amb el mar, encara que més pròpies del progrés tecnològic de la nostra època que de les aventures guerreres o exploradores dels relats mítics: la seua activitat professional té a veure amb "la pesca científica i la instal·lació de vivers per a espècies rares" (p. 144). La descripció de la sirena per part del seu enamorat revela que ha sucumbit als seus encants: "És d'una bellesa excepcional i té una dolcesa de caràcter que s'apodera del cor i ja no el deixa anar" (p. 145); ni tan sols troba un obstacle en les "dificultats mecàniques" (p. 146) per a la realització física del seu amor que li objecta el narrador. Ara bé, el registre mitològic, amb l'aurèola de sobrenaturalitat que li és pròpia, queda completament invalidat amb la referència a la identificació de la sirena

segons l'art de pesca utilitzat per a la seua captura: "és una sirena de palangre" (p. 145), terminologia adequada per a parlar del lluç, posem per cas, però que incorpora una càrrega d'incongruència demolidora referida a uns éssers vinculats tradicionalment a les tonalitats èpiques o líriques.

Calders capgira el desenvolupament consuetudinari del mite: en aquesta ocasió, l'home no n'esdevé víctima. L'amor de l'estranya parella es veu contrariat únicament per la incomprensió familiar i social. La solució, per a Isidre Gausac, consisteix a integrar la relació amb la sirena dins la normalitat humana, motiu pel qual demana una dispensa papal que autoritze la unió. Però si, en els relats tradicionals la seducció de la sirena comportava la condemna de l'home, ara serà la sirena la víctima d'una passió que, en el territori dels humans, també esdevé impossible, encara que per causes diferents. Com vaticina el príncep vaticà:

"Proposaré els tràmits, però no hi arribarem pas a temps -va dir-me-. La cúria vaticana és lenta, perquè el seu camp és l'eternitat. Mentre ho sospesen, la part de peix es passarà, i la part de carn es marcirà. És un procés fatal!" (p. 146).

Com és habitual en Calders la descontextualització i el canvi de perspectiva operen com a potents factors de desautomatització dels tòpics manllevats de la tradició.

#### **6.2.5 Mags**

L'hipnotisme és un dels fenòmens que es desenvolupa amb les doctrines paracientífiques que pretenen explorar els poders de la ment sota els auspicis del racionalisme a partir del segle XVIII. En Calders, tanmateix, és un fet que apareix vinculat a la màgia i, per tant, als poders sobrenaturals. "El Teatre Caramar" (CVO) i "Incredulitat" presenten dos casos d'hipnotisme, però és a *Ronda naval sota la boira* on tenim l'exemple més significatiu del tractament caldersià del tòpic, en el personatge del Gran Abelamar. La descripció de l'hipnotitzador fa referència al reconeixement científic de les seues aptituds, però, tot seguit, el posa en qüestió i situa l'activitat en el món de l'espectacle:

"El Gran Abelamar -en el curs d'una sortida artística pels països ultramarins- era un hipnotitzador extraordinari, les facultats del qual havien estat certificades per la Reial Societat d'Estudis Científics d'Anglaterra, Irlanda del Nord i Escòcia. La Sorbona va negar-se a estendre-li cap document reconeixedor de mèrits, perquè Abelamar tendia a posar les seves condicions naturals al servei del teatre de varietats. Com a espectacle, era notabilíssim i feia coses que, explicades, costarien de creure" (ps. 28-29).

El nom mateix del personatge l'identifica com a artista i, al llarg de la novel·la, rebrà els qualificatius de "màgic" (ps. 105, 138 i 205) i de "taumaturg" (ps. 129 i 177), termes que el relacionen amb les disciplines màgiques i l'allunyen de les exploracions científiques.

El costat fosc de l'hipnotisme, que pot convertir-se en un factor corrosiu de l'ordre social i dels bons costums, apareix reflectit en els "Escolis, dades generals i

notes especialitzades annexes al capítol I", com a comentari a l'antagonisme entre Oleguer Sureda i Abelamar. El narrador qualifica l'hipnotisme de "angoixós problema" i considera que el perill és "viu i tangible" (p. 42), després d'haver citat informes mèdics i iniciatives legals com a prova de la "vella preocupació a casa nostra" (p. 40). La intenció persuasiva de l'alerta del narrador, tanmateix, es dissol pel caràcter hiperbòlic, estrafolari, de les estratègies defensives que avala amb la seva opinió, com ara, la proposta d'un diputat escandinau perquè:

"no fos permesa l'actuació de cap hipnotitzador sense la presència d'un pastor d'ànimes, un metge i un tinent de policia. A més, pretenia que els hipnotitzadors fossin obligats a portar sempre, a la cinta del barret o a la solapa, una matrícula groga, numerada i precintada, a fi que no passés per alt llur condició" (p. 41).

Abelamar sobreviu als tres assassinats comesos en la seua persona pel Senyor Ferri: en les tres ocasions cau al mar, la primera llançat directament per l'assassí, la segona, després de ser colpejat per una destrat, i la tercera, després de ser ferit amb un ganivet en el costat dret. La resurrecció és, segons les seues pròpies paraules, "un dels trucs més innocents de la nostra professió" (p. 112). L'esdeveniment màgic acaba convertint-se en una diversió sense més transcendència: en els moments posteriors a la segona resurrecció, "el màgic s'ennuega dues vegades per voler-se aguantar el riure" (p. 138); i, després de la tercera, víctima i criminal manifesten llur complicitat amb el mateix gest de prémer "els llavis per no riure" (p. 164). Tanmateix, aquesta demostració professional de domini sobre la mort no li servirà de res en el moment crucial; els poders d'Abelamar són limitats i res no poden fer per resoldre la catàstrofe

del Panoràmic, ni tan sols no poden intervenir per a confortar espiritualment els passatgers, com fa el predicador, provocant-los "la il·lusió que la mort és vida" (p. 198):

"-Tota la nit he mogut la vareta, perquè la meva por és igual que la vostra. I sense cap resultat. El meu poder és com el reòstat d'un aparell de ràdio: puc sintonitzar tres o quatre estacions, però el quadrant és ple d'altres xifres amb les quals no puc establir comunicació. El "Panoràmic" ha entrat en un d'aquests esotèrics sectors del quadrant...

-I la il·lusió de la mort i de la vida? Vós en sabíeu alguna cosa.

-Sí, però tan sols pel que fa a les poques estacions que us he dit. Ara ens trobem en una zona on em sento com enfront d'un mirall immens que no reflectís la meva imatge" (ps. 198-199).

La denúncia escandalitzada de les amenaces associades als hipnotitzadors que apareixia a l'inici de la novel·la deixarà lloc, amb la progressió dels esdeveniments, a una visió humanitzada d'Abelamar que acabarà imposant-se per sobre de les seues facultats sobrenaturals: l'hipnotitzador morirà, finalment, i aquesta vegada de manera irreversible, en el naufragi. La funció que el mag juga en la novel·la no és, precisament, la de representar les forces sobrenaturals; al contrari, el seu paper representa una manera d'entendre la vida que s'oposa diametralment a la del capità Maurici. Com ha assenyalat Josep M. Balaguer, és significatiu que "els primers personatges que es relacionen en la part que correspondria al diari d'Oleguer Sureda, i en la fase que correspon a la de presentació de personatges d'una novel·la "convencional", són

aquests, el capità i Abelamar"<sup>12</sup>. La realització de l'ideal de vida del capità passa per una mort heroica en el pont del seu vaixell, i sacrificarà tripulants i passatgers per tal d'assolir l'honor en el seu grau màxim. Maurici milita, doncs, en una professió vocacional, deutor d'una tradició heroica que superposa a qualsevol altre aspecte de l'existència humana. Abelamar, l'il·lusionista, és el cas oposat: mor contra la seua voluntat, sense que l'en pugua salvar l'aptitud professional; la seua idea de l'"autèntic heroisme" és sobreviure, el "valor veritable" consisteix a enfrontar-se al capità i apostar pel futur amorós de la parella (ps. 179-180). En aquest context, la referència als "navegants a la deriva" del màgic pren un sentit que va molt més enllà de la literalitat de la situació viscuda en l'ara i ací, i en relació al qual cal entendre la filosofia vital defensada pel personatge. És per això que, quan l'autor de la novel·la proposa a Oleguer Sureda, en virtut de les llicències literàries, suprimir la figura d'Abelamar en la narració de la història, aquest li replica: "-No, aquest, no el podeu tocar! Quan llegiu amb més atenció veureu que és fonamental" (p. 209).

El tòpic del mag reapareix, amb un registre ben diferent, a "Vorejant la riera" (DTAM), un conte que s'ajusta perfectament al meravellós infantil. Els protagonistes són en Jordà, un noi "reflexiu i aplicat" (p. 33), i el mag amb el qual estableix coneixença. La singularitat del mag es manifesta pel seu aspecte exterior que, sense ser estrafolari, el distingeix de la resta dels habitants del poble: "anava vestit d'una manera diferent a la dels estiuejants de Beget [...] semblava un senyor d'aquells de les sèries de televisió anglesa" (p. 33). El gos que acompanya el mag resulta encara més estrany:

---

<sup>12</sup> BALAGUER, J.M., *op. cit.*, p. 347. Balaguer constata l'oposició entre el capità Maurici i Abelamar des d'una perspectiva d'anàlisi diferent a la del present treball; en el seu cas, allò que li interessa demostrar són les diferències entre tots dos personatges pel que fa a la configuració dels trets de l'autor en la novel·la de Calders.

"un gos petitíssim que, tanmateix, no era un cadell ni un exemplar de raça diminuta. Era, exactament, un dobermann en miniatura i es comportava com un gos adult i dels grossos" (ps. 33-34).

El mag adverteix el nen que "és un gos amb trampa" (p. 34), com podrà comprovar en Jordà en arribar a casa del mag; en travessar el llindar de la porta, el gos "va créixer com una exhalació i es convertí en un dobermann de mida natural" (p. 35). El prodigi del gos va acompanyat per un de semblant protagonitzat per la casa del mag; per fora, és "una barraca tronada, un casalot de pastor fet amb pedres collides de terra i teulada d'herbes" (p. 34), motiu pel qual el nen no la veu quan el mag li l'assenyala a distància, perquè ell n'espera una altra cosa. A l'interior, però, "la barraca es convertia en un palau enorme" (p. 35) decorat luxosament, un "palau meravellós" (p. 36). Aquest episodi de la casa ja apareix, amb un desenvolupament idèntic en l'essencial, a *La Fée aux miettes*, de Nodier; ací, el protagonista, Michel, contempla, amb la mateixa estupefacció que en Jordà, que la casa de la fada, que tampoc no sap descobrir quan ella li l'assenyala, petita i fràgil com una casa de nines, té un interior inversemblantment ampli i amb tots els requisits d'una construcció arquitectònica sòlida:

"Nous arrivâmes enfin à l'endroit des mures extérieurs de l'arsenal où devait être appuyée cette maisonnette dont la Fée aux Miettes me parlait quelques années auparavant. Je l'avais souvent cherchée depuis sans la découvrir, et je ne fus pas surpris qu'elle m'eût échappé jusque-là, quand la Fée aux Miettes me la montra

dans un recoin fort caché, en la touchant du bout de sa baguette. Je restai un moment stupéfait [...]

Je ne vous ai pas encore dit la cause de mon embarras. Vous avez infailliblement vu, monsieur, dans les jouets des enfants, et vous vous souvenez peut-être, car c'est la dernière chose qu'on oublie, d'avoir possédé parmi les vôtres une jolie petite maison de carton verni [...]. Telle me parut au premier regarg la maison de la Fée aux Miettes [...].

-Par le ciel! Fée aux Miettes, m'écriai-je, vous êtes-vous jamais mis dans l'esprit que nous puissions entrer là-dedans? Le nain jaune lui-même [...] n'y trouverait où loger!

[...] m'introduisit dans une pièce élégante et spacieuse qui excédait mille fois les bornes dans lesquelles ma première conjecture avait circonscrit notre domicile"<sup>13</sup>

La casa de la "Fée aux Miettes" té, a més d'aquesta primera sala, altres habitacions igualment àmplies que multipliquen les proporcions del prodigi. Segons Pierre-Georges Castex, Nodier es va inspirar per a aquest esdeveniment en *La princesa Brambilla*, d'E.T.A. Hoffmann, en la qual l'humil allotjament es transforma, als ulls dels amants, en un magnífic palau; la diferència, però, és que allò que en Hoffmann és "un idéal de rêve"<sup>14</sup> creat per la fantasia d'uns personatges a qui l'amor ha tornat folls, en Nodier, com també en Calders, forma part de la realitat, d'acord amb les convencions pròpies de l'univers meravellós.

---

<sup>13</sup> NODIER, C., *Contes*, Éditions Garnier Frères, París, 1961, ps. 278-279.

<sup>14</sup> CASTEX, P.-G., *op. cit.*, p. 149. I també: "Notice", dins NODIER, C., *Contes*, p. 160.



D'altra banda, el conte de Calders, també plenament dins les regles del gènere, fa servir la història per a vehicular un ensenyament moral; la primera lliçó és sobre la inconveniència de fer judicis precipitats, tal com adverteix el mag al nen quan aquest trau conclusions sobre el gos i sobre la casa a la primera impressió; la segona, la demana el nen, conscient que tot allò no pot ser gratuït:

"-I se'n poden treure conseqüències, de tot plegat? ¿Té alguna significació pràctica? -volgué saber.

El mag va meditar un instant.

-Mira, m'agafes de sorpresa. La veritat és que no ho he fet deliberadament. M'agrada l'ofici i em deixo portar per l'amor a la feina, sense cap intenció determinada. Però de conseqüències se'n poden treure sempre, de tot. Si et serveix (i jo crec que sí que et pot servir) procura tenir present que molt sovint les coses i les persones són més important de dins que de fora" (p. 36).

Crida l'atenció, tanmateix, que fins i tot en aquest registre infantil, amb un ensenyament explícit, Calders, fidel a la seua defensa de l'autonomia i la independència literàries, no pot deixar de posar reserves a la funció de vehiculació ideològica de la literatura.

#### **6.2.6 Sortilegi oriental**

La màgia adopta la forma del sortilegi oriental a "La maleta marinera" (CVO). El toc d'exotisme no és estrany, com ja hem advertit, a una part de les varietats del gènere

meravellós. En aquest cas, tenim, d'una banda, l'elefant amb la noia i el corn marí com a exemple de figura portadora de valors màgics; però, de l'altra, l'objecte singular que hom identifica com a pertanyent a una tradició -"ja no se'n troben gaires" (p. 270), segons el guardià de banys- és del tot inhabitual: la maleta marinera. Tal com és freqüent en el meravellós, l'objecte màgic aconsegueix la funció de conduir el protagonista a l'acompliment del seu destí; en la versió caldersiana, però, la transgressió de les convencions del gènere posa al descobert la intenció de parodiar-ne els tòpics. Així, l'ambientació exòtica es converteix en un decorat tan fictici com ridícul:

"Va obrir-me un noi vestit amb una absurda granota de seda groga, i em feu passar a un saló recarregat de draperies i ple de perfums, que semblava la tenda d'un fals milionari oriental" (p. 271).

La dona que el destí li té reservada aconsegueix tots els requisits de bellesa habituals en aquests casos, com també és habitual l'enamorament fulminant a primera vista; el que ja no resulta apropiat d'acord amb les pautes marcades pels models tradicionals és interferir la imatge que l'enamorat té de la seua estimada amb un comentari sobre la pretensiosa vulgaritat de la seua indumentària: "Duia enfilalls de perles pertot arreu, obtenint efectes d'un mal gust superior als meus coneixements" (p. 271).

La força del destí que es posa de manifest amb l'episodi, contra la qual és inútil de rebel·lar-se, no tan sols es fa patent de manera oberta, sinó que, a més, el llenguatge utilitzat per a referir-s'hi és del tot col·loquial, contribuint, així, a trencar l'encanteri,

que exigiria un estil més solemne: "tot l'assumpte de la maleta, l'elefant i la bengala de colors era un sortilegi oriental molt obligador i que no hi havia res a fer" (p. 272).

### 6.2.7 La visita de la mort

Una altra font del meravellós és la que, recollida pel folklore de rondalles i contes de la vora del foc, ha bastit històries a l'entorn dels misteris de l'existència humana. D'entre tots els esdeveniments que afecten els homes, la mort és, sens dubte, el misteri suprem, la frontera que separa l'ésser del no ésser, el conegut i l'ignot. És, per això mateix, la més perillosa de totes les amenaces, ocupant un lloc de privilegi en les creences populars. La necessitat de visualitzar l'antagonista és a la base de la seua conversió en una entitat material: de totes les personificacions de la mort elaborades des de l'antiguitat, l'imaginari popular n'ha conservat, sobretot, la figura que representa "la gran dama" com un esquelet que porta una dalla a la mà. També des d'antic es manté la creença que el moment de la mort està previst, per les forces sobrenaturals que administren el nostre destí, des de l'instant del naixement; com assenyala M. Escartín: "Alciato resumí en su emblema 157, *Terminus*, la idea de que en la mente divina está fijada la hora y fecha de nuestra muerte"<sup>15</sup>. La cita amb la mort, doncs, és inajornable. No ocorre així, però, en el conte breu de Calders "L'hora en punt" (DTAM):

"La mort es presentà quan no se l'esperava, i ell li digué que no li havia donat hora.

-És que l'hora la dono jo -va respondre-li la mort.

-No sempre, no sempre... -replicà ell-. Ara, per exemple, tinc l'agenda plena i a vós no us ve d'un dia. Però a mi sí. Telefoneu-me dimarts que ve, a quarts de cinc, i quedarem per una data.

-És irregular, no puc fer-ho. Va contra els reglaments -digué la gran senyora.

-Apa, bah! -es defensà ell, tot empenyent-la suaument cap a la porta. Amb la feinada que teniu no em direu pas que depeneu d'un difunt puntual. En canvi, jo tinc compromisos inajornables.

I la mort se'n va anar amb la calavera entre les cames, sense saber-se'n avenir. No li havia passat mai" (ps. 155-156).

Es tracta d'un nou exemple d'un conte de Calders que resultaria incompreensible sense comptar amb la seua superposició a un model tradicional conegut pel lector. Les referències textuais al model implícit les tenim en observacions com "Va contra els reglaments" o "No li havia passat mai". I, una vegada més, Calders trastoca l'original que li serveix de punt de partida i pretext. La cita inajornable ara ja no és la de la mort, sinó els compromisos d'agenda; el tracte amb "la gran senyora" substitueix la transcendència pròpia de l'hora definitiva per la lleugeresa de la visita, també inesperada, però en l'àmbit de l'exercici professional, un simple contratemps que només amenaça els objectius de la jornada laboral. L'angoixa que la mort ha de provocar en el mortal desapareix; en Calders, l'estupor davant el desenllaç corre a càrrec de la mort. Des d'aquesta nova perspectiva, la visita de la mort no pertany a l'esfera de l'extraordinari; al contrari, aquesta és la norma i el que esdevé insòlit és

---

<sup>15</sup> ESCARTÍN, M., *Diccionario de símbolos literarios*, p. 207.

exclusivament l'angle de visió. Buzzati va fer servir el tòpic, de manera molt semblant a Calders, a "Cita amb Einstein": el científic demana i aconsegueix, per dos cops, un termini d'un mes a l'Àngel de la Mort per a poder enllestir el seu treball; acabat el temps i conclosa la feina, Einstein es disposa a emprendre el darrer viatge. En aquest cas, però, l'Àngel de la Mort havia estat només un subterfugi dels dimonis per a agilitzar les investigacions del físic, les quals troben "d'una extrema utilitat"<sup>16</sup>. Si Buzzati parteix del tòpic per a desembocar en una reflexió sobre la diabòlica perversió del progrés científic, Calders, per contra, en el format del conte breu, amb l'anècdota completament despullada de tota càrrega accessòria, es limita a contemplar el tòpic amb un altre enfocament, amb la qual cosa aconsegueix desautomatitzar-lo i crear-ne un nou sentit.

#### **6.2.8 L'animació de l'inanimat.**

Un altre tòpic arrelat en les supersticions populars és el de les persones investides de poders sobrenaturals, les persones amb una "gràcia" atorgada per la divinitat, predestinades a viure una existència singular exercint el bé com a intermediàries de la bondat del Creador. Aquest és el cas del protagonista de "L'any de la meva gràcia" (CVO):

"A Dals, el meu poble natal, un persignador va descobrir-me una gràcia al paladar. Jo, aleshores, tenia cinc anys, i els meus pares m'han explicat moltes vegades que la profecia no els va fer gens de goig. Constataven que, efectivament,

---

<sup>16</sup> BUZZATI, D., *El gos que va veure Déu*, p. 84.

al mig del meu paladar, podia descobrir-s'hi la forma d'una creu, senyal d'haver estat escollit per alguna puixant divinitat per realitzar qui sap quines grans empreses" (p. 142).

El desenvolupament de la història aboca a un dels motius que ja hem analitzat entre els tòpics del fantàstic, el de l'animació de l'inanimat, però, en aquest cas, la causalitat del fenomen el trasllada al territori del meravellós. La gràcia del personatge té un origen sobrenatural que l'emparenta amb el meravellós tradicional:

"Al contacte de la meva mà, la cara de la nina va acolorir-se, però no pas amb colors comercials, sinó d'una manera que era la imatge mateixa de la vida. La pasta va adquirir transparències de pell sana, sota la qual la sang escampava el seu tint inconfusible" (ps. 144-145).

El tractament del motiu, però, com sempre passa en Calders, se n'allunya fins al capgirament radical del tòpic. Les expectatives que desvetlla la profecia es basen en els precedents sagrats i profans de les històries de miracles i prodigis, convertides per al personatge en aliment d'una il·lusió d'èxit. Tanmateix, el conflicte entre realitat i il·lusió es produirà tant abans com després de la manifestació de la gràcia. Abans, la llarga espera apareix com a causa principal de la infelicitat del personatge, alhora que amenaça de canviar els valors de la fe en el sobrenatural per l'escepticisme racionalista:

"de mica en mica la idea que el meu do no passava d'ésser una falòrnia rural ha fet trontollar seriosament la meva il·lusió d'arribar a fer miracles.

[...]

De mica en mica el meu escepticisme es va anar aguditzant i, perduda l'única flameta d'il·lusió que m'animava els somriures, vaig convertir-me en un home anodí i sense valor" (ps. 142-143).

L'obtenció de la gràcia tampoc no aconsegueix de satisfer els somnis que ella mateixa havia suscitat; el poder sobrenatural, lluny d'ésser acceptat com la consecució de l'ideal, és acollit amb la resignació amb què hom acceptaria un premi de consolació:

"Però és proverbial que la realitat es complau a esbullar les nostres més cares fantasies, i a mi, dintre la sort, em tocava resignar-me a posseir un poder discret, domèstic, condemnat d'antuvi a no esdevenir excessivament popular". (p. 145).

El fracàs final, amb una producció sobrenatural que no pot competir comercialment amb la indústria estrictament terrenal, torna a enfocar el motiu des de la perspectiva del canvi de valors en un món en què el sobrenatural ha passat de moda:

"així com el colorit de la meva gràcia era natural, sanitos i per tant una mica blada, el tint foraster tenia tota la picardia de l'artifici i donava a les nines una simpatia molt pujada de to". (p. 149).

La realitat de la societat industrial es regeix per uns determinis comercials, polítics i sindicals impermeables al prestigi del sobrenatural. El protagonista ha volgut, una vegada més, conciliar els dos registres mitjançant una interferència impossible.

L'al·legat final en què, en nom dels valors de l'esperit, reclama protecció institucional per a un negoci que no pot competir d'acord amb les lleis del mercat contradiu les expectatives de lucre amb què el personatge ha contemplat la manifestació de la gràcia, quan maquinava la manera de treure'n partit, -"sobretot un profit que es tradueix immediatament en un augment de confort" (p. 145)-, i rep, en la resposta del conseller, la desmitificació del paradís perdut que simula reivindicar:

"«Abans», ciutadà. l'Estat no hauria pogut ajudar-vos perquè us hauria fet cremar prèviament per bruixot". (p. 150).

#### **6.2.9 El meravellós de tradició cristiana**

Els tòpics del meravellós procedents de la tradició religiosa judeocristiana tenen també una presència remarcable en la producció de Calders. Adam i Eva, els pares de la humanitat segons l'*Antic Testament*, enceten la galeria de personatges caldersians com a protagonistes del conte que encapçala i dona títol al primer llibre publicat per l'autor, "El primer Arlequí" (EPA). Si el sentit inaugural del conte en relació a l'obra literària de l'autor és, segurament, purament accidental, no ocorre el mateix a *Antaviana*, en què el primer arlequí nascut d'Adam i Eva en l'Escena I rep una significació explícita d'inici de l'espectacle, d'obertura al món de la ficció, en la "Cançó del primer Arlequí":

"jove Arlequí, quan obrires la finestra  
fou encetat el principi teatral" (p. 329).



A la Bíblia, els primers pares, malgrat la indiscutible i decisiva influència que han tingut per a l'existència de la humanitat, desapareixen d'escena gairebé tot just traspassar les portes de l'Edèn. De la vida posterior a l'expulsió divina el text sagrat n'aporta pocs detalls; sabem que va estar marcada per la maledicció de Iahvé que condemnava Eva a una dolorosa maternitat i al domini de l'home i Adam a guanyar el pa amb la suor del seu front i a morir al final dels seus dies, que van tenir fills i filles, dels quals només coneixem els noms de Caïm, Abel i Set, i que Adam va morir a l'edat de nou-cents trenta anys<sup>17</sup>. La història caldersiana d'Adam i Eva ocupa l'espai buit d'informació, però fonamental per a l'establiment dels orígens familiars de l'espècie humana, entre l'expulsió del Paradís i el naixement del primer fill. El punt de partida s'ajusta estrictament al text bíblic però en canvia radicalment el to i el sentit; al *Gènesi*, el pecat original provoca la pèrdua de la felicitat de l'Edèn i aboca els primers pares a la dissort del treball i del dolor; a la versió de Calders, per contra, Adam no acaba ben bé de fer-se càrrec de l'abast de la condemna, tot i que s'adona que han perdut una bona posició, mentre que Eva contempla amb il·lusió les possibilitats de la nova vida:

"-Ens han ben arreglat, Eva. Una situació tan excel·lent!...

-Pse! Hauríem acabat per anquilosar-nos. Ara viurem la nostra vida, tindrem ambicions, lluitarem..." (p. 29).

---

<sup>17</sup> Cf. *Gènesi*, 3, 16-19; 4, 1-2; 4, 25; 5, 5.

En comptes de l'estigma del pecat original, Calders ens presenta els primers pares portant una vida plàcida i plena de descobertes interessants, que acaben per trobar més bona que l'Edèn perdut:

"En aquests vagabundeigs solitaris, Adam s'anava enamorant del món. Un dia, de retorn a la cova, digué:

-Això és millor que el Paradís, Eva.

-No siguis heretge, Adam... -però en el fons tots dos estaven d'acord" (p. 31).

El llegat d'Adam a la humanitat, segons la versió caldersiana, inclou, a més de la primera relació d'animals i vegetals comestibles, establerta a partir de l'exercici de la seua funció de "degustador universal" (p. 33), elements tan quotidians com la consideració del color vermell com a "símbol del perill" (p. 31), valors humans com l'heroisme i, fins i tot, la incubació inconscient del "primer poeta" (p. 30).

La funció generadora dels primers pares en relació al conjunt de la humanitat deixa sense explicació plausible, en el text bíblic, la diversitat ètnica dels seus descendents; Calders, per contra, resol aquest enigma genètic convertint el primogènit d'Adam i Eva, el Caïm de sinistra memòria, en la figura literària de l'Arlequí, amb els rombes de colors característics:

"-És bonic, oi? Però té la pell dividida en rombes de diferents colors...

En la clarividència del seu benestar, Adam va caçar la veritat:

-És la paleta de les races del món, Eva. Porta damunt la pell els colors que ha de  
llegar als distints pobles de la Terra. Primera mare, hem tingut el primer arlequí"  
(p. 34).

La proposta caldersiana dels inicis de la humanitat ens n'ofereix una visió  
amable, plenament humanitzada, exempta de tragèdies, amb una tirada cap a la poesia,  
que substitueix, en la nostra genealogia, el primer assassí per la gràcil figura del primer  
Arlequí.

Les celebracions de la festivitat de Nadal mantenen vives, en la societat actual,  
les figures de la tradició religiosa dels Reis d'Orient i del Pare Noel. Els Reis  
representen els savis d'Orient que van acudir a adorar el nen Jesús a Betlem seguint el  
rastre de l'estrella, tal com ha quedat fixat en *l'Evangeli segons Mateu* per als catòlics;  
el Pare Noel, conegut també amb els noms de Santa Claus i Sant Nicolau és tradicional  
en els països protestants, encara que en l'actualitat ha guanyat terreny com a emblema  
nadalenc i la seua imatge representa les festes a gairebé tot el món. Tant els Reis com  
el Pare Noel, encarregats de portar regals als nens, simbolitzen bona part de l'esperit  
nadalenc, és a dir, dels sentiments de bondat, concòrdia i fraternitat que, segons les  
convencions acceptades, han de presidir teòricament les festes.

Aquests personatges protagonitzen tres contes de Pere Calders: "Quieta nit"  
(CVO), "Festa d'amor universal" (UEAJ) i "Reunió d'alt nivell" (UEAJ). En aquest  
darrer, els Reis i el Pare Noel es reuneixen per a tractar els afers professionals més  
problemàtics que tenen en comú. D'acord amb les pautes de la societat de consum dels  
nostres dies, els personatges es comporten com a executius d'una gran empresa: han de  
tractar un problema de competència de mercat, s'han d'adaptar a les tècniques de

promoció pròpies de l'era dels *holding*, contracten els serveis d'una agència de *Public Relations* per a preparar la reunió... És evident que, amb aquest tractament, Calders posa de manifest el valor consumista que preval en la celebració, convertida en un dels principals estímuls de compra compulsiva i, per tant, factor que contribueix decisivament al volum comercial de diversos sectors de producció. La idea no és nova; al contrari, ha esdevingut ella mateixa un tòpic repetit cada Nadal que, encara que no interfereix en absolut la voràgine consumista, aparentment manté la vigència dels primigenis valors espirituals en contra de la irreflexiva derivació materialista de la festa. L'aportació caldersiana extrau el màxim rendiment dels procediments que són propis de l'estil de l'autor: desautomatització dels tòpics i interferència de contextos. Els Reis d'Orient i el Pare Noel han estat fixats amb una determinada iconografia i tenen com a funció alimentar les il·lusions dels nens innocents i contribuir, així, a la representació de l'esperit nadalenc, però tant la seua història com la seua imatge corresponen, com és propi del tòpics, a unes figures esquemàtiques, planes, despallades de detalls. Calders els dóna una existència i una profunditat al marge de l'estereotip: van vestits de paisà, fan turisme i compren records locals, mostren reaccions i sentiments que els humanitzen, en el sentit menys transcendent del terme; així, "a Melcior el van entusiasmar uns xurros elaborats per un establiment que, a l'estiu, plantava barraca a tocar de la platja" (p. 65), a Baltasar "el va engrescar la ratafia, i no es cansava de dir que era un licor finíssim, de país molt civilitzat" (p. 66), a Gaspar "el van fascinar els objectes de fusta d'olivera treballada" (p. 66), i el Pare Noel compra "un parell de corns marins que el van il·lusionar com un infant" (p. 67). A més, en contrast amb el tòpic, el Pare Noel viatja amb avió perquè tots ells fan vacances i "prescindien de les eines de treball" (p. 66).

D'altra banda, la incongruència derivada del trasllat del tòpic tradicional al context actual possibilita que els personatges meravellosos hi apareguen com a víctimes del desajustament entre el que ells representen i el món en què ara han de representar-ho; així, es queixen perquè els acusen de la injustícia que suposa el contrast entre els nens del Tercer Món que moren de gana i el consum excessiu de les societats avançades i, en el cas del Pare Noel, a més, ha d'afrontar les crítiques dels ecologistes per la deforestació causada pel costum de l'arbre de Nadal. La resposta al conflicte torna a enfocar la situació des d'un punt de vista professional, quan el Pare Noel proposa la jubilació, amb una clara referència a l'antiguitat del tòpic: "tots quatre tenim de sobres l'edat de jubilar-nos" (p. 68).

"Festa d'amor universal" desenvolupa l'esquema del "conte de Nadal" tradicional, cosa que ja deixa entreveure clarament el títol. El drama de no poder oferir als éssers estimats els presents que els faran feliços en una dia en què les demostracions d'amor esdevenen obligatòries per imposició cultural, però on la bondat acaba imposant-se, si cal amb ajut sobrenatural, sobre l'adversitat i proporciona un final feliç és un dels desenvolupaments més típics de les històries que encarnen l'esperit nadalenc. En el conte de Calders, "la modèstia econòmica" de la família de refugiats protagonista fa el paper, sense extreure la nota, de la penúria tradicional. Ací són els nens de la casa els que, coherents amb la màgia infantil de la diada, han demanat al Pare Noel uns regals fabulosos per als pares. L'acompliment del desig, però, lluny d'omplir de felicitat tota la família, provoca la discussió dels pares que, amb la desactivació del consens que la intervenció sobrenatural ha de provocar en tots els personatges, obliden "la màgia del Nadal" inspiradora de l'intercanvi d'obsequis i atribueixen el prodigi a causes bastant menys elevades. Els nens no entenen la reacció

dels adults, però és la minyona índia, des d'una cosmovisió que sí que sap integrar el meravellós en la seua manera d'entendre la realitat, la que avalua l'esquizofrènia dels occidentals avançats:

"Vet aquí que, al capdavant, aquest famós vellet no haurà fet content ningú. I és que tots els blancs són iguals, tant si es tracta de gringos com de gatxupins. Prediquen unes coses i en practiquen unes altres. Val més anar fent i no creure-se'ls de res" (p. 58).

"Quieta nit", per últim, torna a posar l'èmfasi en el difícil encaix de la fantasia no reglamentada pel tòpic assumit en la ideologia de la societat contemporània. En aquesta ocasió, l'argument explotat és la visita, la nit de Nadal, del Pare Noel a una casa on celebren la festivitat dels Reis. La presència del Pare Noel no representa cap sorpresa per la seua condició sobrenatural, sinó per la seua inadequació als costums culturals de la casa. Per aquest motiu, la família adopta l'actitud de defensa contra el que els sembla un error, en el millor dels casos, o una estratègia agressiva d'eixamplament de la clientela: "se'ns ofereix un servei que no creiem haver sol·licitat" (p. 260). De poc servirà que el Pare Noel invoque, a favor de la noblesa de la seua causa, "la significació resplendent del Nadal" i el fet de ser ell "una de les allegories més simpàtiques de la diada" (p. 262); finalment s'haurà de rendir i acceptar que, en un món dominat pel racionalisme, el sobrenatural només pot ocupar un espai simbòlic residual, limitat a l'estereotip mantingut dins les noves convencions:

"Seria inútil negar que la maduresa adquirida pels Drets de l'Home ha ocasionat un esmussament de la fantasia; ja no es poden fer miracles sense el permís explícit de l'interessat. La gent està tan feta malbé pels progressos de la ciència, que no admet més d'un prodigi metafísic per any..." (p. 263).

Com ocorre en els altres casos, el personatge tradicional canvia, en l'original història caldersiana, alguns dels trets definitoris de la formulació canònica per altres que resulten incongruents amb el clixé, transformació que es presenta amb una finalitat paròdica pel fet mateix de fer-se explícita:

"El Pare Noel, tan ponderat en les estampes, va donar un cop de puny damunt la taula.

[...] El nostre visitant, les galtes del qual anaven perdent la vermellor de bonhomia per a adquirir un indescriptible matís d'irritació, va dedicar a la Isabel unes paraules que podien semblar impertinents" (p. 261).

"Celestial exprés" (TSA) mostra la seua font d'inspiració en la primera frase del conte: "Doncs sí, allò que es diu era cert: se li van serrar les barres i se'n va anar al cel" (p. 339). L'expressió popular al·ludida es basa en la creença religiosa en l'existència de vida més enllà de la mort, amb el cel com a premi etern per a aquells que han seguit els preceptes cristians durant la seua existència terrenal. Calders pren la frase en un sentit literal i desenvolupa la història a partir de l'arribada al cel, conjugant l'element essencial de caràcter religiós -només els bons cristians tenen accés a la glòria celestial- amb la representació, d'acord amb pautes plenament terrenals, de l'escena d'acollida i

avaluació de mèrits. De nou, doncs, la interferència de codis culturals característica de l'autor.

De bon començament, el narrador ja adverteix que els fets no transcorren amb la senzillesa descrita per la locució popular:

"Però no pas d'una manera tan senzilla com pot semblar de primera intenció. Resulta que hi ha uns tràmits i que al cel no s'hi entra així com així" (p. 339).

L'entrevista adopta un caire netament professional: corre a càrrec d'un "serafí especialista" (p. 339), anomenat també "l'angèlic funcionari" (p. 340), que pren notes i branda "un full fluorescent" (p. 340), el qual recorda a l'interessat que, a l'igual que ocorre en la justícia terrena, tot el que diga podrà ser utilitzat en contra seu. La condició incorporària pròpia del nou estat d'ànima immortal prescrita pel Cristianisme apareix en les reflexions del personatge: "Ni tan sols sabia si tenia cara" (p. 343). El protagonista del conte demana una segona oportunitat, amb la promesa d'aprofitar-la i canviar l'antiga incredulitat per la nova fe. La gràcia li és concedida perquè es beneficia de la celebració de "la tercera eternitat del cel dels justos"; el retorn a la vida terrenal canvia el registre de l'entrevista celestial per un altre tòpic: el de l'interès científic pel retorn de la mort. El periodista, enviat per una revista de nom clarament paròdic - "Més ençà, més enllà"-, exposa els testimonis coincidents de tots aquells que han passat per l'experiència: "Tots diuen que han tingut la sensació de caminar per un túnel fosc, molt llarg, al final del qual hi veien una claror bonica, que els atreia, i s'hi aproximaven en estat de calma extrema, de benestar absolut" (p. 345). El personatge, fatigat i amb altres preocupacions al cap, s'apunta al relat tòpic per estalviar-se contar



la veritat. La manera d'afrontar aquesta vivència extraordinària, per part del personatge, tant quan es trobava al cel com ara que ha retornat, a petició pròpia, a la vida terrena és idèntica al comportament que ha marcat la seua manera de viure: el temor constant d'haver pres l'opció equivocada que li ha amargat totes les decisions. La inseguretat de caràcter es torna indefensió enfront d'un ordre imposat del qual hom no pot escapar ni en el repòs pacífic del més enllà:

"Li revenia el rau-rau aquell, la temença d'haver pres una decisió errada. Sempre s'havia mostrat partidari de provar abans de decidir, de sospesar una colla de pros i un reguitzell de contres, analitzant-los bé d'un a un i, sobretot, sense precipitar-se. Però en aquest món (i es veu que també a l'altre) tothom, totàngel, se subjectava a reglaments implacables" (p. 346).

El tòpic de l'entrevista ultraterrena, doncs, només serveix d'escenari, de pretext argumental, per a mostrar les febleses de la condició humana, l'esforç, inútil encara que no dramàtic, per trobar una manera satisfactòria de viure.

"Esport i ciutadania" (IS) invoca la tradició de les intervencions sobrenaturals en auxili dels pobles que lluiten per la defensa d'una causa justa; és clar que tots els exèrcits tendeixen a creure en la justícia dels interessos que representen i, per tant, en el dret a ser assistits pel suport celestial. La versió llegendària de la història nacional de qualsevol comunitat, al seu torn, presenta la protecció sobrenatural com a prova irrefutable de la pròpia bondat. En el conte de Calders, el periodista argumenta a favor de la validesa dels resultats recordant els precedents històrics:

"Un comentarista molt llegit digué que si les intervencions meravelloses haguessin de provocar la invalidació dels resultats dels encontres ( o *combats* o *batalles*, que tot és la mateixa cosa, deia) s'haurien de depurar les cròniques oficials. "I la història", afegia mordaçment, "és irreversible"" (p. 309).

En Calders, però, la mena de conflicte en què s'hi juga la integritat i la dignitat nacionals no és de caràcter religiós, ni polític, ni social, sinó esportiu. El paper del Club de Futbol del Real Madrid, clarament al·ludit en el conte, com a representació simbòlica d'una ben determinada concepció d'espanyolitat no necessita comentari perquè és del domini públic:

"les idees sòlides d'unitat passaven per una crisi, sobretot perquè els equips centrals no marcaven. La fallada posava en quarantena tot el sistema, amb la consegüent amenaça per a les conviccions, que afrontaven un decandiment del futbol nacionalista. Es van fer rogatives, sense el gust d'altres vegades, perquè els progressistes frenaven el folklore de la fe. Per acabar d'adobar-ho, es produí un col.lapse que afectava figures de molt lluïment en altres espectacles i la petita pantalla no sabia cap on girar-se. Qui més qui menys, els homes esteparis sofrien pel prestigi (tan treballósament aconseguit i mantingut) de la virilitat indígena. De cop i volta s'adonaven que la història que estaven fent no pagava el tret i que això -a més de posar en perill les apostes benèfiques- feia trontollar tota la bastida" (p. 308).

El "davanter miraculós" (p. 308), en el sentit literal de l'expressió, "uniformat de blanc" (p. 308) que salva els partits del seu equip per la intercessió de l'apòstol és una recreació actualitzada i vulgaritzada dels heroics episodis de guerra santa per a sotmetre els infidels i unificar les fes i les pàtries. Ara bé, a diferència del que contenen les llegendes patriòtiques, el miracle no servirà ara per a imposar la veritat sense escletxes amb què s'escriu la història; la contestació a la realitat imposada amb l'auxili de les forces sobrenaturals es farà "de sotamà" (p. 309), amb la voluntat de recuperar el saludable esperit lúdic de la competició i l'emoció, tan humana, que només pot aportar la incertesa:

"Tanmateix, tal com passa quan les institucions s'han de refiar dels miracles, la gent s'avorria, havia perdut l'indispensable gust per l'imprevist. I amb la finalitat de conservar, almenys, una mica de truita per al somni, van acordar tàcitament, de sotamà, que el veritable campió seria el qui quedés en segon lloc" (p. 309).

Les criatures de l'univers caldersià, els homes de la hac baixa de què parla a les "Instruccions per a la lectura d'aquest llibre" de *Ronda naval sota la boira*, estan més humanament propers a la vulnerabilitat del somniatruïtes que a les bravates arrogants dels herois de llegenda.

Les ideologies que fonamenten l'ordre social basen gran part de la seua eficàcia en el funcionament de la consciència moral dels individus, desenvolupada a partir de la interiorització de les nocions de bé i mal canòniques. Les religions han exercit històricament -i, encara, continuen fent-ho- una funció fonamental com a autoritat ideològica educadora de consciències; en el Cristianisme, la consciència del bé, la

dimensió humana que tendeix a la divinitat, es personifica amb la figura de l'àngel, mentre que la consciència del mal, sota la influència demoníaca, pren l'aspecte del dimoni. Sobre aquesta base cultural es construeix "La consciència, visitadora social" (CVO). Ara bé, el seguiment de les normes morals preconitzat per la consciència angèlica no aconsegueix imposar-se, en el conte, a la força del destí de l'individu. Si "cada u es deu a allò que és" (p. 122), Depa Carel.li, el protagonista, és, des de la primera frase del relat, "l'assassí" (p. 118); per això, el "gran respecte" (p. 120) que sent per l'àngel no pot impedir que Carel.li assassine, perquè "la vocació, quan se sent fortament, exerceix un gran domini" (p. 121) i "després de tants anys d'ofici, qui retrocediria?" (p. 121). Les funestes conseqüències a què l'abocarà l'acció criminal, segons li recorda la consciència, són dissipades en la percepció del protagonista en el moment d'acomplir amb mestria el ritual del seu ofici:

"Tot empenyent l'àngel amb suavitat, li diu:

-Aparti's que podríem esquitxar-lo.

La comunitat establerta entre ell i la víctima per aquest plural li dóna la sensació de plenitud, d'armònica consecució d'un superior propòsit" (p. 122).

D'altra banda, la caracterització dels personatges força la identificació del lector amb aquest assassí que té inclinació cap a "una mena de poesia" (p. 118), el "vell trinxeraire refinat" (p. 122) que encara el seu destí amb una sòbria dignitat; mentre que la figura de l'àngel, "d'aparença publicitària i ultramarina" (p. 120), dóna una imatge ridícula, de clixé fals, a l'autoritat moral que representa:

"La mateixa mena de bata blanca fins als peus, amb una roba de punts lluminosos que el fa pensar en la manera com s'interpreta la neu en els aparadors nadalencs, i els cabells rossos a la romana, amb el caient senyor de sempre. Li repassa amb la mirada les galtes rosades, les pestanyes llargues i, penjant del braç dret, el conegut maletí de pell vermella. Com cada vegada, a desgrat de trobar-ho ell mateix estúpid, se li acudeix un qualificatiu francès que li sembla el més definidor de tots: és un àngel *démodé*. Exactament.

Fa temps que, pensant-hi, va arribar a la conclusió que es tractava d'un artifici evangèlic. Una manera de fer catòlica vestiria l'aparició amb un hàbit negre i quasi amb tota seguretat li arreglaria els cabells al gust franciscà. No podria explicar en què consistia aquest gust, però creia cegament exacta la seva pressumpció. Oh!, i no tan sols l'intuïa de procedència evangèlica, sinó d'inspiració nord-americana. Cada cop que se li presentava, li feia l'efecte que d'un moment a l'altre obriria el maletí i en trauria una cinta amb les següents paraules estampades: "Escolteu la veu de la vostra consciència i deduiu-ne sucosos ensenyaments per a l'exercici 1947-1948"" (ps. 119-120).

El personatge de Gorienko, a la novel·la *Gaeli i l'home déu*, està clarament inspirat en Jesucrist: és "el déu fet home" (p. 146) que fa miracles en el compliment de la seua missió. L'"Advertiment" que encapçala la novel·la ja situa la història sota l'empara del Cristianisme abans d'entrar en matèria:

"Penseu que l'escepticisme podria haver enganyat un cert doctor que figura en aquesta narració, i que podrien ser profètiques les seves paraules establint la

relació entre els fets que explico i la segona vinguda del Messies, la qual cosa comportaria un pròxim esgarriós Judici Final, que Déu confongui" (p. 121).

Els cartells de presentació de l'home déu informen de la finalitat redemptora de la seua missió:

"El feixisme és un flagell  
que el cel envia als catalans  
per castigar els seus vicis.  
Un  
DÉU  
ha vingut a Catalunya per  
salvar els catalans" (p. 151).

En plena Guerra Civil, però, la configuració dels déus no pot escapar a les imposicions polítiques i ideològiques que determinen la realitat del moment. Per aquest motiu, l'home déu procedeix, precisament, del paradís revolucionari per excel·lència i garanteix el respecte dels drets socials i polítics. Joan Gaeli, amb vocació d'inventor de religions i cridat a exercir el paper de profeta de Gorienko, presenta "aquest déu tan humà i tan assequible" de la següent manera:

"Es tracta d'un déu que no s'oposarà a les vostres conquestes revolucionàries, ni al funcionament dels nostres sindicats, ni tan sols a la desaparició de les monges i dels capellans. Es tracta d'un déu procedent de l'URSS, pàtria dels proletaris,

un déu liberal i raonable, que es farà càrrec de les coses i no us vindrà mai amb càstigs ni amb imposicions" (p. 160).

El poder de Gorienko té el seu origen en la naturalesa i, a diferència del que hom acostuma a creure sobre l'omnipotència divina, és un poder limitat: "Hi ha un límit més enllà del qual no puc passar. No és tan brillant com sembla, la vida d'un déu" (p. 167). Les bones intencions de la missió redemptora de Gorienko s'han estavellat contra una realitat que les ha transformades en fracassos o que les ha interpretades com a trucs d'il·lusionista. Les desgràcies acumulades per l'home déu des de la infantesa, a causa de la seua voluntat de fer el bé mitjançant els miracles, el porten a reconèixer que no és capaç d'"administrar amb correcció" (p. 231) el seu poder. D'altra banda, que el públic prenga els seus miracles com un espectacle de màgia és atribuït per l'home déu al bandejament del sobrenatural propi del món actual: "els homes han exhaurit les seves possibilitats de meravella" (p. 166).

Dos dels personatges de la novel·la marcats per un caràcter positiu, el pallasso i el metge, els quals, a més, "representen grans corrents d'opinió" (p. 264), coincideixen a assenyalar que, en la nostra època, un home déu "hauria de ser un gran general o un dictador que fes seguir la gent de grat o per força" (p. 264). Gorienko, per contra, pot "obrar directament damunt la imaginació dels homes, però no pas damunt la seva voluntat" (p. 149), facultat que l'identifica amb l'autor de ficcions, amb l'escriptor de literatura<sup>18</sup>. Si a açò li afegim la declaració de l'home déu sobre la necessitat d'ensenyar "la manera com cal mirar les coses" perquè tothom aprenga "el valor que té allò que

---

<sup>18</sup> BALAGUER, J.M., "Calders i l'autor déu", p. 345 ja ha cridat l'atenció sobre la condició de "creador literari" que es desprén de les paraules de Gorienko.

ignoren, i el valor que té allò que saben", una formulació amb evidents ressonàncies de la poètica caldersiana, la imatge simbòlica de l'home déu adquireix un definitiu sentit artístic. La conseqüència de tot plegat és clara: Gorienko no pot salvar la humanitat, com podem comprovar al final de la novel·la, en plena guerra, amb un Gaeli que pressent la mort que l'aguarda en la propera ofensiva i un Gorienko que ha perdut la condició d'home déu.

Un home déu com Gorienko no encaixa en el món actual; no és reconegut ni per l'Església ni per la ciència. La primera, representada per la seua màxima autoritat, el Sant Pare, nega la divinitat de l'home déu de la forma més radical possible, transformant-lo en l'oponent del déu fet home, és a dir, en l'anticrist, enviat del diable:

"Pare Sant: Aquí hi ha la mà de Satanàs! Vós sou un emissari que m'envia el dimoni per provar-me! *Vade retro!*

Jo: No tingueu por; us asseguro que vaig de bona fe. Jo més aviat m'inclino a creure que sóc un enviat del cel. ¿Per quina raó hauria de venir de part de l'infern?

Pare Sant: Perquè, com diu sant Joan en la seva *Epístola Universal*, 1, 18: "Fillets meus, ja és el darrer temps: i com que vosaltres heu sentit que l'Anticrist ha de venir, així també en el present han començat a haver-hi molts anticrists, per la qual cosa sabem que és el darrer temps"" (p. 242).

Per la seua banda, la ciència, per boca del metge, mostra la característica actitud escèptica de no acceptar la veritat de cap fenomen que no puga demostrar: "us he de confessar que jo no crec gens ni mica en la divinitat de Gorienko" (p. 258). El diàleg



entre el Papa i l'home déu es converteix en un creuament de citacions de textos sagrats, en defensa de cadascuna de les posicions enfrontades i com a font d'autoritat per a convèncer l'interlocutor, que, no obstant això, es revela completament inútil perquè no aconsegueix fer variar el més mínim els punts de partida. De la mateixa manera, els arguments del metge, també profusament il·lustrats amb citacions sagrades, filosòfiques i científiques, tampoc no canviaran l'opinió de Gaeli sobre la condició divina de Gorienko. Els dos grans bastions de la ideologia, la religió i el pensament filosoficocientífic, són incapaços d'admetre la realitat d'un prodigi que té per missió la salvació de la humanitat.

El model fornit per la tradició religiosa serveix de referència de les pautes de comportament de Gorienko, el qual mira d'ajustar-s'hi. Així, la idea de fer miracles per donar-se a conèixer segueix l'exemple de "totes les religions ben meditades" (p. 145), amb la intenció d'obtenir "un crèdit inicial perdurable a través de moltes generacions" (p. 145); i el miracle de la resurrecció dels morts és l'opció presa quan s'adona que s'havia "d'inspirar en els clàssics" (p. 190).

Si la figura de Crist és la base del personatge de l'home déu caldersià, l'episodi de la mort i resurrecció a través del qual Jesús assoleix la redempció del món introdueix diferències de guió en la novel·la, sobretot perquè, com ja hem dit, Gorienko no pot salvar la humanitat. Amb tot, la mort i resurrecció de Gorienko s'hi produeix, però a través de la metamorfosi que el transforma en dona i en què perd els poders taumatúrgics:

"Es tractava d'una clara impressió que em va causar l'home déu en el seu nou capteniment: quan me'l mirava, em semblava tenir davant meu una enorme

crisàlide. Alguna cosa moria en aquell cos estimat, però era per donar vida a una forma nova" (p. 252).

La metamorfosi soferta per Gorienko, conseqüència d'un fals hermafroditisme no diagnosticat anteriorment, també s'empara d'un model religiós, encara que aliè a la tradició occidental, tal com s'encarrega de recordar el metge:

"Pel que fa al *cop de teatre* del canvi de sexe (permeteu-me que usi les vostres mateixes paraules), referint-se a una pretesa divinitat, es tracta d'una idea vella. Totes les religions asiàtiques, en el seu origen, veieren déus complets en essència que reunien els dos sexes. Quan la religió s'aferma i adquireix un grau determinat de maduresa, el déu andrògin es desdobra, donant naixement a una divinitat masculina i a una altra de femenina.

L'hermafroditisme podria ésser una forma superior i primitiva de la natura humana. Les mitologies representen divinitats hermafrodites en aquest sentit. Milita i Sandon, Semviamis i Sardanàpal de les religions caldeobabilòniques; Astarté dels mites sirofenicis i el déu-fill Dol dels cartaginesos són divinitats andrògines. La gran deessa de Xipre fou consagrada com a hermafrodita pels autors antics, que li aplicaren els epítets de *crisenothelus* i *briformis*" (ps. 257-258).



**VII- ELS TÒPICS DE LA CIÈNCIA-FICCIÓ I DE LA  
UTOPIA EN L'OBRA DE PERE CALDERS**



Com recordarem, la taxonomia proposada per Todorov arreglera la ciència-ficció entre les modalitats del meravellós; ara bé, a diferència del “meravellós pur”, que no rep cap mena d'explicació, la ciència-ficció o “meravellós científic” compta amb la justificació de la lògica científica o paracientífica:

"Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas. À l'époque du récit fantastique, ce sont les histoires où intervient le magnétisme qui révèlent du merveilleux scientifique. Le magnétisme explique “scientifiquement” des événements surnaturels, seulement le magnétisme lui-même relève du surnaturel. [...] La science-fiction actuelle, quand elle ne glisse pas dans l'allégorie, obéit au même mécanisme. Ce sont des récits où, à partir de prémisses irrationnelles, les faits s'enchaînent d'une manière parfaitement logique"<sup>1</sup>.

El terme mateix que serveix per a donar nom al gènere posa l'èmfasi caracteritzador en el paper que juga la ciència en aquesta mena de literatura. De fet, la ciència-ficció és un producte generat, a partir del desenvolupament tecnològic, en aquelles societats que han situat el científisme al bell mig del model de pensament dominant; com afirmen Gilbert Millet i Denis Labbé:

"La S-F est née après la révolution industrielle, dans les nations les plus développées du XIXe siècle, la France et l'Angleterre; elle s'est épanouie aux

États-Unis lorsque ce pays a pris la tête de la recherche scientifique; elle ne vit que là où la science domine le mouvement de la pensée: les pays occidentaux, la Russie, autrefois URSS, le Japon"<sup>2</sup>.

Ara bé, el fonament científic de la ciència-ficció, és a dir, el fet de plantejar una hipòtesi plausible en relació als coneixements científics de l'època d'escriptura, només es produeix en una part del gènere: la modalitat coneguda amb l'etiqueta "hard science"; en la resta, la condició verídica dels principis científics utilitzats deixa de ser un requisit necessari. La ciència-ficció és literatura, és a dir, ficció i, com a tal, és un producte de la imaginació. Les dades científiques hi fan la funció de convencions que contribueixen a la construcció d'una trama realista, les quals, acceptades pel lector, doten el relat de versemblança:

"la science n'est qu'une façon de rendre crédible des histoires invraisemblables, de justifier un déplacement dans l'espace ou le temps, une évolution de l'humanité, un décalage par rapport au monde que nous connaissons, un apport technologique servant de fondement à une aventure"<sup>3</sup>.

Una altra de les característiques que hom acostuma a associar a la ciència-ficció és la de l'anticipació temporal, amb la temporalitat de la història traslladada al futur. Aquest tret es dona en un nombre significatiu de relats del gènere, però no n'és una condició necessària i, per tant, definitiva. Com han advertit Millet i Labbé, el món de

---

<sup>1</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p. 62.

<sup>2</sup> MILLET, G.-LABBÉ, D., *op. cit.*, p. 14.

la ciència-ficció pot situar-se en el passat, en un present paral·lel o fora del temps, motiu pels qual "la définition d'une science-fiction axée sur l'avenir n'est pas absolument pertinente"<sup>4</sup>. Aquests autors, a l'hora de definir el gènere, són partidaris de no oblidar que, tot i el poder d'evocació de la parafernàlia científica i dels desplaçaments temporals, la ciència-ficció no deixa d'ésser, com és propi de tota ficció literària, una construcció imaginària de mons possibles:

"Une constante s'impose néanmoins. La science-fiction est l'art des possibles. Lui est confié le rôle philosophique, poétique ou simplement ludique d'envisager la place de l'homme dans l'univers, la façon dont évolueront les sciences mais aussi d'approfondir l'étude de l'identité humaine, car décrire des voyages vers d'autres planètes, étoiles ou galaxies, étudier les mœurs étranges de peuples extraterrestres, leurs rapports souvent conflictuels avec l'humanité, envisager des sociétés futures, tout cela revient à analyser l'homme, son comportement face à l'inconnu, face à l'autre, face à lui-même. "Art des possibles" plutôt que "art de l'impossible"<sup>5</sup>.

Amb tot, en aquesta citació que venim de reproduir ja es pot observar que la ciència-ficció, com a pràctica de gènere, ha encunyat una sèrie de motius característics que han acabat per codificar-se d'unes maneres determinades, donant pas als tòpics. Tal i com hem vist que ocorre amb la literatura fantàstica i amb el meravellós, també els manlleus caldersians de la tradició de la ciència-ficció s'emparen dels clixés del

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.



gènere, els elements potser més superficials, les figures, les trames i els decorats més rebregats fornits per la tradició, precisament perquè aconsegueixen el principal requisit que els fa vàlids per al seu reciclatge literari: la condició de convencions plenament integrades en l'imaginari col·lectiu.

### 7.1 Els viatges extraordinaris i la conquesta espacial

"La meua estada al centre de la Terra" (EPA) adopta un títol que remet a una de les obres clàssiques de Jules Verne, reconegut com a iniciador de la ciència-ficció: *Voyage au centre de la Terre* és precisament el primer llibre de l'autor que forma part del gènere, pertanyent a la sèrie dels seus "Viatges extraordinaris". Com ha indicat Jean Gattégno, "avec lui naît un genre nouveau, la relation d'aventures évidemment imaginaires, mais fondées sur la possibilité de vérification, et d'application, d'hypothèses scientifiques contemporaines"<sup>6</sup>. Efectivament, l'obra de Verne es caracteritza per embolcallar amb un sòlid i detallat aparat científista, com a garantia de versemblança realista, les aventures extraordinàries. L'exhaustiva documentació científica és un dels trets principals de les obres de Verne, el qual representa a la perfecció l'optimisme científista propi del desenvolupament vuitcentista. En *Voyage au centre de la Terre*, l'expedició escorça terrestre endins corre a càrrec d'un savi, el professor Otto Lidenbrock, acompanyat del seu nebot Axel i de Hans, el guia islandès. El protagonisme concedit als científics és un dels mecanismes que faciliten la considerable inclusió d'informació especialitzada, alhora que actua com a factor de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, ps. 20-21.

<sup>6</sup> GATTÉGNO, J., *La science-fiction*, PUF, París, 1971, p. 10.

versemblança. En aquesta novel·la, les explicacions geològiques, paleontològiques, geogràfiques i físiques, amb constants referències a les teories acceptades per la comunitat científica coetània, i les anotacions de dades preses amb instruments de precisió són contínues. El camí per al descens a l'interior de la Terra és el cràter d'un volcà del mont islandès Sneffels i la sortida a la superfície terrestre, mesos després, amb un bagatge d'experiències que inclou la descoberta d'un món perdut, poblat per animals prehistòrics, la fan expulsats per l'erupció de l'Strómboli.

La versió caldersiana del "viatge al centre de la Terra" comença per substituir la realitat per la seua representació: la Terra és "un globus terraquí gegant, colossal" (p. 60) fet amb un conglomerat especial a base de guix i destinat a "constituir l'atracció i el nervi d'una futura Exposició Internacional" (p. 58). El descens a les profunditats és el resultat d'una caiguda accidental: "el forat que ens havia donat accés, sense consultar-nos, al centre de la Terra" (p. 63), en comptes de l'expedició organitzada de la novel·la de Verne. L'interior del planeta caldersià no presenta, com és lògic, l'estructura geològica de l'original, sinó la tramoia de la reproducció: "un esquelet espès de bastides i tirants" (p. 61). El personatge del científic es transforma en la caricatura del savi eminent que, en l'obra de Verne, atorga credibilitat a la ficció i facilita la divulgació de coneixements científics; si el professor Otto Lidenbrock és un reputat especialista en mineralogia, a més de bibliòfil i políglota, el professor Daimis de "La meua estada al centre de la Terra" acapara "l'atenció mundial" (p. 57) amb descobriments de signe clarament paròdic, com el "gat excepcional que rebia i radiava, en alta veu, les emissions del grup d'estacions del nord d'Itàlia" (p. 57) o altres troballes per l'estil que posen de manifest "la singularitat del seu geni":

"Va descobrir un colorant d'una potència terrible, una sola gota del qual, deixada sobre el mar davant la platja de Niça, va tnyir de color roig de Saturn la meitat del Mediterrani. Un mil.ligram d'aquest colorant, posat en un got d'aigua, produïa una explosió audible en un radi de més de dos-cents quilòmetres.

Requerits els seus serveis per una nació poderosa del Nord d'Europa, va inventar una nova operació aritmètica, insospitada fins aleshores, i va aconseguir l'encreuament entre les anomenades "aranyes ciclistes" i un coleòpter importat del sud d'Angora, d'on obtingué un insecte de nova espècie, el qual produïa l'apreciadíssima seda ratllada d'Angora" (p. 57).

L'aventura del jove Axel, per la seua banda, té una dimensió d'iniciació ritual, de la qual formen part les diverses proves i perills a què ha de fer front en el seu procés de maduració<sup>7</sup>. El personatge encarnat pel narrador del conte de Calders també ha d'afrontar els riscos d'endinsar-se en solitari en cerca de l'ajuda que assegure la salvació del grup, però la màxima dificultat de la seua aventura serà l'ocasionada pel juganer gat-ràdio del professor:

"un cop triada la biga que em va semblar més convenient, sense desamparar l'extrem del jersei, vaig començar aquell viatge. Les incidències d'aquest intent, múltiples per naturalesa, van ésser reforçades amb eficàcia per l'actitud del gat, sobtadament electritzat de simpatia per la meua persona. Em va seguir a desgrat de tots els esforços per evitar-ho. Degut probablement al canvi operat en la seva

---

<sup>7</sup> Cf. SALABERT CRIADO, M., "Prólogo" a VERNE, J., *Viaje al centro de la Tierra*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, ps.16-18.

vida, el gat estava d'un humor excel·lent; jugava amb totes les parts de la meva indumentària susceptibles de moure's, posant en perill continu la meva estabilitat. Quan va descobrir el fil de llana, va tenir una alegria considerable, i hi va dedicar totes les energies. Si no hagués necessitat del tot les meves mans, intensament ocupades a mantenir-me vertical i avançar sobre una viga, hauria engegat la bèstia món enllà, d'una plantofada.

La feina de mantenir-me aferrat a l'extrem del jersei va esdevenir gairebé impossible. El gat s'havia fet un intricat cabdell al seu voltant, amb la llana que anava deixant darrera meu. Tan intricat, però, que em deslliurà del felí, el qual, en un saltiró definitiu va desaparèixer fosca endins, prenent-me l'extrem del jersei. Vet ací, doncs, que em trobava incomunicat amb els meus companys, però lliure de moviments" (p. 66).

Un altre element de contrast entre el model vernià i la recreació caldersiana que contribueix, igual que els anteriors, a canviar la tensió dramàtica per la paròdia és la mena de monstres que habiten les profunditats terrestres: les gegantesques i violentes criatures antediluvianes han deixat pas a les rates vulgars.

A més de l'evocació del títol, hi ha una altra coincidència remarcable que permet assegurar la filiació verniana del conte de Calders: es tracta de la manera de sortir a la superfície de la Terra al final de l'aventura; en ambdós casos, la via d'eixida a l'exterior és el cràter d'un volcà, real i en erupció en la novel·la francesa, i dibuixat en relleu en l'esfera de conglomerat de guix en el conte.

La conquesta espacial, un dels temes fundacionals de la ciència-ficció, manté plena vigència als nostres dies: per al gran públic, els viatges interplanetaris són el motiu temàtic que millor representa el gènere<sup>8</sup>.

La lluna, en la seua condició d'astre més proper a la Terra, es va convertir en el primer objectiu de l'exploració espacial en la ficció. En la ciència-ficció, les primeres obres que proposen el viatge a la lluna, esdevingudes clàssiques amb el temps, són de Jules Verne, la paternitat del qual resulta indiscutible, amb *De la Terre à la Lune* (1865) i *Autour de la Lune* (1870), i d'H.G. Wells, amb *The first men in the moon* (1901). El cinema de ciència-ficció també s'estrena amb la conquesta lunar, amb l'adaptació que Georges Méliès va fer de l'obra de Verne, *Voyage dans la Lune* (1902).

L'obra de Wells, com la de Verne, planteja el viatge espacial dins de les coordenades del coneixement científic de l'època; en paraules de Jean Gattégno, *The first men in the moon* respon a una doble preocupació:

"exploration d'un monde encore inconnu mais à la lumière de connaissances ou d'extrapolations scientifiques; et utilisation d'un procédé de découverte -ici la *cavorite*, reposant sur l'hypothèse de l'antigravitation- fondé sur une autre hypothèse de nature scientifique"<sup>9</sup>.

La conquesta de l'espai obre un camp infinit d'exploració on posar a prova l'impuls aventurer de l'home a la descoberta del desconegut, un cop el planeta Terra va deixant de tenir incògnites territorials. El misteri de la lluna donava peu a inventar-hi

---

<sup>8</sup> Cf. MILLET, G.-LABBÉ, D., *op. cit.*, p. 128.

<sup>9</sup> GATTÉGNO, J., *op. cit.*, p. 13.

tota mena de realitats fins que, als anys cinquanta del segle XX, les imatges transmeses per les sondes, primer, i pels astronautes, després, van mostrar la superfície lunar amb precisió. És a partir d'aquests moments que, com recorden Millet i Labbé<sup>10</sup>, els creadors van tendir a substituir la llibertat d'imaginació anterior per una visió de la lluna ajustada a les dades conegudes.

"Demà, a les tres de la matinada" (DTM) narra el particular viatge a la lluna proposat per Calders. El recull homònim en què es publica el conte apareix el 1959, una data molt propera a les primeres petjades de l'home sobre el satèl·lit de la Terra, en què l'exploració científica de l'espai ja treballa amb experiments pràctics i no sols amb especulacions teòriques.

L'astronauta caldersià situa l'aventura que protagonitza entre les grans gestes dels heroics pioners que han fet possible el progrés de la humanitat:

"Si repasses objectivament el progrés de la humanitat, veuràs la important contribució de la iniciativa privada. L'esperit de recerca pertany a l'individu" (ps. 14-15).

"Ara és hora d'anar a la Lluna i en milers de patis i de jardins com aquest, solitaris capdavaners preparen les seves màquines" (p. 16).

Per això reclama dels familiars "la volada èpica necessària" (p. 15), imbuït de la noblesa de la gesta que es disposa a dur endavant:

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 130.

"L'Octavi parlava dels exploradors de l'espai amb esperit de cos i mirava enlaire amb una mística sideral"

"Et costaria de trobar un astronauta que abandoni l'empresa per por de refredar-se. En el nostre ram, els esveraments prenen de seguida una grandesa homèrica" (p. 17).

Si en la ciència-ficció la ciència fa una funció essencial com a suport de la versemblança realista, en el conte de Calders l'aparat científic adopta obertament la qualitat de simulacre. Les descripcions dels aparells i dels instruments tècnics usen una terminologia vaga o clarament pseudocientífica:

"hi havia un compàs d'escala i un transportador, amb altres instruments el nom dels quals és poc familiar" (p. 13).

"Acaba de revisar els reguladors d'uns tancs d'àcid carbònic" (p. 13).

"ajustà els correctors de zero d'uns aparells de precisió i després s'emprovà novament l'equip compensador, amb el casc de plàstic transparent i un complicat sistema de tubs flexibles" (p. 18).

El judici sobre les garanties de seguretat de la nau espacial es fixa en l'estètica dels acabats:

"Les coses tal com siguin: l'aparell es veia ben fet, acabat amb gust fins en aquelles parts tradicionalment enlletgides per la costura dels soldatges. L'Octavi

sempre havia estat traçut i recordo que de petit construïa uns velers admirables" (p. 18).

En el fragment que acabem de reproduir, podem apreciar que la manera de parlar del narrador sembla més adequada per a referir-se a les aptituds per al bricolatge del seu parent que per a demostrar la garantia científica de la seua obra. La formació de l'astronauta també és més pròpia d'un passatemps per a entretenir el temps lliure que de la professió científica: "estava subscrit a una revista especialitzada, on tècnics de tot el món donaven valuosos consells" (p. 17).

El viatge espacial, a més, acusa la incongruència derivada del context situacional: els preparatius es realitzen amb les constants interferències de la vida domèstica, amb el nen que fica la mà "dins un rodet elèctric" (p. 19), la dona plorosa, el pare que mira d'ajudar els operaris...; el centre de construcció del coet i base d'enlairament es troba situat a "la part posterior del jardí" (p. 13) de la casa familiar; l'explosió que produeix la nau en el moment de despegar esvalota les gallines, etc.

El desenllaç del conte deixa sense resoldre l'èxit o el fracàs de l'operació, aspecte que perd tota importància, per a centrar-se en el balanç ambivalent del narrador, el qual oscil·la entre considerar l'aventura com una desgràcia o mantenir l'esperança de triomf. En qualsevol cas, fins i tot la segona opció posa irònicament de relleu la ridícula vanitat que encobreix les ambicions de domini de l'home:

"En aquest cas, els segons que arribin a la Lluna, el trobaran refistolat davant la seva tenda, empunyant la nostra bandera. I això, digui's el que es vulgui, és història" (p. 21).



"El planeta In" (TSA) narra un altre cas de viatge espacial. En aquesta ocasió, el narrador exposa, a tall d'antecedents de la història, una detallada informació astronòmica, perfectament ajustada en l'essencial a la dades registrades per la història de la ciència i amb referències explícites a astrònoms i matemàtics reals, encara que manipulada amb una certa llibertat<sup>11</sup>:

"es necessari remuntar-nos a les darreries del segle XVIII i principis del XIX, per tal de parlar de l'associació d'astrònoms formada amb la finalitat de trobar el planeta desconegut que se suposava entre Mart i Júpiter. Kepler ja havia assenyalat el buit existent entre les òrbites dels dos planetes.

Bode, director de l'observatori de Berlín, va organitzar una corporació d'astrònoms i els encarregà que cada un d'ells es dediqués a investigar una zona del zodíac. Fou un èxit: tot just iniciaven l'exploració de l'espai corresponent a la distància vint-i-vuit, quan es va divulgar la notícia que Piazzi, des del seu observatori de Palerm, havia seguit una petita estrella de la constel·lació del Taure que es comportava d'una manera curiosa, ja que després de retrogradar en un sentit, es detingué de sobte i emprengué de seguida la marxa en direcció contrària, o sigui d'oest a est. Flammarion, en una obra seva que ha esdevingut clàssica, es preguntava: "Quina mena d'astre era aquell?". Piazzi, de moment, es va pensar que es tractava d'un cometa, però Bode en tenia dubtes, i aleshores el

---

<sup>11</sup> Calders fa referència al descobriment de l'asteroide Ceres, però no va existir cap corporació d'astrònoms "enrolats sota els signes del zodíac" i, a més, es permet la llicència d'algun anacronisme, ja que Flammarion, nascut el 1842, no pertany a la mateixa època que Bode, Piazzi i Gauss, morts el 1826, els dos primers, i el 1855, el tercer.

jove matemàtic Gauss es va dedicar a la difícilíssima tasca de calcular l'òrbita del nou cos celest i descobrí que, en realitat, era un planeta. Aquell buit entre Mart i Júpiter que preocupava Titius i que mereixia l'atenció dels astrònoms enrolats sota els signes del zodíac es poblava amb un petit habitant. Va semblar el senyal de partida d'una competició plena d'emocions: a principis del segle XX, ja portaven els comptes de prop de dos mil planetes homologats. [...]

Flammarion (que no parava) va preguntar-se: “¿Poden els astrònoms vanagloriar-se d'haver descobert ja tots els asteroides, o almenys la major part d'ells?” I es responia greument: “No, de cap manera”. Quan ell ho deia...

El cert és que el buit entre les òrbites de Mart i Júpiter s'ha anat omplint als nostres ulls i es pot assegurar que ja ens en veiem el goig" (ps. 326-327).

Més endavant, per les paraules de l'astronauta, sabrem que l'expedició es proposa comprovar "les deduccions empíriques de la llei Titius-Bode" (p. 331). El fonament científic aportat per Calders resulta, en aquesta ocasió, impecable, com poden comprovar en la següent descripció de l'esmentada llei Titius-Bode:

"Relació empírica que dóna les distàncies dels diferents planetes al Sol. L'existència d'aquesta relació fou descoberta el 1766 per l'astrònom alemany Johann Daniel Titius (Konitz 1729-1796), però passà desapercebuda fins que J. E. Bode la difongué l'any 1772. [...] Un gran èxit d'aquesta llei fou aconseguit quan hom descobrí més tard el planeta Urà i observà que la distància al Sol era precisament la que li corresponia segons la llei de Titius-Bode. D'altra banda, el fet que no hi hagués cap planeta a la distància del Sol de 2'8 UA (que correspon

a les regions entre Mart i Júpiter) féu sospitar als astrònoms l'existència d'un astre no conegut en aquelles regions de l'espai. Aquesta hipòtesi fou confirmada l'any 1801 amb el descobriment del primer asteroide, Ceres, seguit pel de molts altres, tots els quals es mouen a una distància mitjana del Sol de 2'65 UA"<sup>12</sup>.

El procediment és el que utilitza la ciència-ficció en suport de la versemblança realista, però, en el conte de Calders, la credibilitat concedida a la informació resulta notablement disminuïda pel caràcter superflu de les citacions incorporades i pel registre col·loquial que trenca l'especificitat del llenguatge científic.

Un altre tret habitual en la ciència-ficció, com a recurs destinat a reforçar la versemblança realista, és el de situar la història en un futur llunyà, de manera que la tecnologia que s'hi presenta, desconeguda en el temps històric en què s'escriu l'obra, es pot contemplar com a possible desplaçant-se en el temps. Calders s'empara del procediment i trasllada la ficció a un futur, encara que indeterminat: "El dia tants de tants del segle que ens amenaça" (p. 329). El progrés tecnològic assolit en aquesta època queda de manifest en observacions com "l'art d'explorar els racons més íntims de l'univers havia arribat a una perfecció absoluta" (p. 331), o en al·lusions com la que s'hi fa a "la televisió en relleu" (p. 329). Ara bé, el desenvolupament científic i tecnològic, lluny d'aparèixer-hi com a garant d'una societat feliç i perfecta, com era característic de les obres del primer període de la ciència-ficció, tampoc no s'hi presenta amb la càrrega destructiva amb què el revesteixen moltes de les obres més recents del gènere, sinó que, simplement, s'hi mostra com una nosa que ha acabat per

---

<sup>12</sup> "Titius-Bode, llei de", dins *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 22, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1980, p. 377.

saturar els ciutadans, els quals busquen formes alternatives d'esbargiment o han acabat per no prestar-li atenció:

"la gent estava embafada del progrés que li abocaven contínuament, no tenia temps d'assimilar-lo i, rendida, procurava distreure's amb altres coses. Tant li feia que anessin a Mart com que en tornessin, i no és pas que volguessin mal a ningú, però canviaven de canal i posaven programes esportius, de sarsuela, de taules rodones o d'altres amenes frivolitats. Això, ja se sap, depenia de nivells culturals i de països" (p. 329).

"-[...] A part de nosaltres i de la família del tinent Farragut, la gent s'ho prendrà amb una resignada indiferència.

Fou profètic. Al cap de quinze dies, els sistemes d'Alarma Grogas es van desconnectar automàticament i l'opinió mundial es va sentir atreta per altres notícies" (p. 332).

Després de la Segona Guerra Mundial, i fins a la caiguda dels règims socialistes europeus, la ciència-ficció va fer servir sovint la conquesta espacial i l'enfrontament amb els habitants de la galàxia com a representació metafòrica de la guerra freda. El context històric, amb la rivalitat per encapçalar l'exploració de l'espai com a prova de superioritat entre els EEUU i la Unió Soviètica, és utilitzat per Calders en clau irònica, completament al marge -no cal ni dir- dels arrencaments polítics amb funció de propaganda ideològica. A través dels serveis d'espionatge que actuen com a diligents transmissors de tecnologia entre els dos blocs polítics enfrontats s'aconsegueix un saludable equilibri:

"Es va discutir aferrissadament si foren els russos o els americans els pioners de l'art de servir-se dels camps magnètics i de dominar les forces antigravitatòries. D'una manera objectiva, es pot afirmar que tots hi van contribuir, investigant i espigolant d'ací d'allà. Els que uns no havien trobat, ho encertaven els altres, i els serveis respectius d'espionatge procuraven els intercanvis corresponents, fins que tots ho van tenir tot. Hi ha molts mitjans d'establir sistemes d'equilibri sòlids" (p. 327).

Un altre tòpic del gènere, el robot de tecnologia tan avançada que es pot considerar com "una criatura gairebé humana" (p. 328), rep un tractament destranscendentalitzador a "El planeta In" perquè la seua "humanitat" no rau en la intel·ligència, sinó en altres aspectes de la psicologia i del comportament humans que resulten incongruents amb la missió científica per a la qual ha estat construït. Així, el robot té "atacs de nervis" (p. 329) quan li donen ordres absurdes, s'embarca en una acalorada discussió religiosa des de "les seves preferències per l'església dels Sants del Setè Dia" (p. 330), i, en el moment del cataclisme, s'adreça a l'astronauta amb un estil francament col·loquial:

"el robot apareixia en pantalla i allargava un casc al cosmonauta Robert Farragut.  
-Posa-te'l, Bob, que anem al gairó -digué." (p. 331).

En contra del que les expectatives obertes amb els antecedents exposats a l'inici del conte fan preveure, "El planeta In" no es centra en la narració de l'exploració

espacial a la manera de l'aventura de ciència-ficció. Com ja havíem avançat a l'apartat 3.1 del capítol III, aquest conte desemboca, amb la incapacitat del Tinent Farragut i del robot per a referir allò que han vist a causa de les limitacions del llenguatge i la consegüent reivindicació d'un "Cos de Poetes de l'Armada" com a mitjà per a subsanar aquest problema, en una reflexió sobre la literatura com a alternativa epistemològica al coneixement científic, com a via d'interpretació del món més efectiva que la que ofereix la ciència.

## 7.2 Els extraterrestres

Els dels extraterrestres és, juntament amb el dels viatges espacials, un dels motius més populars de la ciència-ficció. Les "Trobades a la tercera fase" que es van fer definitivament famoses a partir de la pel·lícula d'Spielberg, titulada originalment *Close encounters of the third kind* (1977), fan referència a l'establiment de contacte amb les criatures d'altres planetes; en paraules de Millet i Labbé:

"Il s'agit d'un contact établi avec des extraterrestres, le rencontre du premier type étant l'observation d'un OVNI et celle du deuxième type l'évidence physique de l'existence d'un phénomène venu de l'espace"<sup>13</sup>.

En un dels seus articles, Calders comentava la notícia, apareguda a la premsa, de la descoberta d'un cosmòdrom utilitzat per naus extraterrestres a Rússia. L'autor hi confessava l'atractiu que aquestes qüestions havien exercit de sempre sobre ell: "A mi,

que ja tinc una predisposició innata per celebrar esdeveniments d'aquesta mena, em va fer un gran efecte"<sup>14</sup>. Aquesta "predisposició innata" la podem veure literàriament reflectida en tres contes centrats en la peculiar visió de l'autor de les "trobades en la tercera fase": "Explorador celeste a la deriva" (CD), "El millor amic" (IS) i "Coses que passen" (TSA).

La figura de l'extraterrestre fornida per la literatura abasta des de l'humanoide fins a l'ésser mineral, tot passant per una àmplia gamma de criatures animals o vegetals. Igualment, la noció d'individu queda sense efecte en molts dels casos, amb exemples de colònies d'organització semblant a la de molts insectes terrestres, amb un cervell regint un elevat nombre de cossos<sup>15</sup>. A "El millor amic", Calders fa servir aquesta mena d'extraterrestre, anomenat "sexòfor", que no té forma humana i que deixa entendre que representa una entitat col·lectiva:

"“Ara que ja hi ha més franquesa, em podríeu dir on teniu la cara?” “No en tinc - em va contestar-. No tinc cap de les coses que a vosaltres us serveixen per a compondre la figura.”

[...]

I en dir *jo* faig servir un terme relatiu. No sabeu quants som a dins d'aquesta funda, i, sobretot, no sabeu quants som a fora" (p. 246).

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 148.

<sup>14</sup> CALDERS, P., "Volar i embalsamar", *Avui*, 24-V-1992. Recollit a *Mesures, alarmes i prodigis*, p. 187.

<sup>15</sup> Cf. MILLET, G.- LABBÉ, D., *op. cit.*, ps. 148-152.

Per contra, els extraterrestres de "Coses que passen" i d'"Explorador celeste a la deriva" responen al patró humanoide, de mida reduïda fins a confondre's amb una figureta del pessebre en el segon cas. En tots tres casos, són ells mateixos els qui declaren la seua condició d'éssers vinguts de l'espai en el transcurs del diàleg que mantenen amb els interlocutors terrestres:

"Cedint a una inspiració momentània, vaig preguntar-li: "Per casualitat, no sou pas extraterrestre, vós?" I ell em va respondre que sí, tan tranquil, i encara volgué saber si jo tenia res a objectar-hi" ("El millor amic", p. 245).

"-És escocès, vostè?

-Nooo!

-I doncs?

-Ho diu pel vestit?

-Sí.

-No hi té res a veure. Servidor sóc d'una altra galàxia i quan venim aquí ens deixen triar l'uniforme. A mi m'atreuen les faldilles, i vaig escollir aquest conjunt" ("Coses que passen", p. 372).

"-Ets de debò? -va preguntar-li, mentre l'enfocava amb la llanterna.

Tot protegint-se de l'enlluernament amb el braç, l'altre respongué:

-Sóc cosmonauta, i vinc d'una altra galàxia de prop d'aquí." ("Explorador celeste a la deriva", ps. 136-137).



La caracterització d'aquests personatges dóna fe de les diferències que els separen de l'espècie humana; així, per exemple, parlen català perquè fan servir "un artifici traductor" ("El millor amic", p. 245) o prenen unes píndoles ("Explorador celeste a la deriva", p. 138), es reproduïxen "com les calcomanies" ("El millor amic", p. 249) o prenen "un compensador de pressions per via oral" ("Explorador celeste a la deriva", p. 137). Ara bé, més enllà dels trets més tòpics que fan al·lusió a la condició estranya o al desenvolupament tecnològic de les societats a què pertanyen, Calders dóna una imatge estrofolària dels extraterrestres no perquè els allunye de la imatge humana, sinó al contrari, perquè els hi acostava. L'exemple més significatiu ens el dóna "Coses que passen", amb una descripció de l'extraterrestre en els termes següents:

"se'm va acostar un individu que atreïa l'atenció per la seva indumentària. Anava vestit d'escocès benestatnt i folklòric, amb faldilles, i duïa un cistell ple de maduixots penjat al braç. Fumava amb una pipa d'escuma enorme, d'aquelles que figuren una sirena. Se'l veia despistat. "¿Què em podria indicar on és el Museu Picasso?", va preguntar-me" (p. 372).

La integració d'aquest visitant de la galàxia en el nostre món no es presenta gens problemàtica, sobretot "perquè oficialment ningú no hi creu" (p. 373). Així, la nau pot quedar estacionada "en un acampament de Calella, ple de turistes amb màquines variades" (p. 373), només amb el pagament d'una quota extra. A "Coses que passen" el caràcter ficcional de la història es posa de manifest perquè el relat de la trobada amb l'habitant d'un altre planeta corre a càrrec d'un personatge presentat pel narrador com "un amic que somiava despert", mentre que "a les fosques, no somiava mai" (p. 371),

motiu pel qual "creia sincerament que no li feia cap falta aclucar els ulls per a enlairar els peus de terra" (p. 371). Aquesta identificació del personatge remet explícitament a les formulacions més emblemàtiques de la concepció literària de l'autor i actua, doncs, com a marcador específic d'autoconsciència textual.

El comportament de l'extraterrestre d'"El millor amic" també incorpora el procediment paròdic a base de substituir l'estranyament per la humanització, com es pot observar en la manera de mostrar la por que li fa el gos:

"El gos començà a lladrar i a fer salts de través al voltant del sexòfor, el qual es va aixecar i retrocedí a poc a poc, mentre deia amb una veu amable: "Quisso, gosset bufó... Qui és la fera de casa?" Però al final va perdre el comportament i ens digué que si no ens endúiem aquella bèstia lluny d'allí la desfaria a puntades de peu" (ps. 247-248).

La ciència-ficció, sobretot en els primers temps, va presentar els visitants de la galàxia com a enemics, com a invasors que amenaçaven la Terra. Un dels models paradigmàtics d'aquest tractament el tenim en una de les obres clàssiques del gènere, *The war of the worlds* (1898), d'H.G. Wells. El sexòfor d'"El millor amic" fa una al·lusió directa a aquest desenvolupament del motiu, però per a considerar-lo ridícul i mancat de fonament:

"Vaig portar la conversa cap als alienígens i ell em replicà que els americans (i una mica tots nosaltres) ho veiem tot a través de la baralla i de la invasió. En resum: que som uns subnormals malcriats i escometedors" (p. 247).

En l'univers caldersià, l'amenaça dels extraterrestres ja no és de mida planetària i, a més, ja no aconsegueix espantar ni tan sols un nen, com podem observar a "Explorador celeste a la deriva":

"-T'aconsello que m'ajudis a evitar-ho, pel vostre bé. Em veuria obligat a arrasar el pis. "Quin milhomes -pensà l'Ernest-. Amb un cop de planxa, la mare el podria aplanar com un full de calendari"" (p. 137).

A "Coses que passen", l'extraterrestre ha abandonat completament la categoria d'ésser abominable i perillós, manifestació de la por de l'home cap a l'estranger, per a convertir-se en una criatura amigable; en el conte de Calders, però, i a diferència de les obres de ciència-ficció que, amb l'evolució del gènere, atorguen un caràcter positiu als visitants de la galàxia, la missió de l'extraterrestre no té un perfil elevat i transcendent, com ara jutjar la maduresa de la Terra i vigilar-ne l'evolució, sinó que s'ha transformat en una cosa tan domèstica com la recollida de mostres de fruites i verdures; el testimoni de l'extraterrestre mateix posa de relleu la prudència amb què han de procedir quan el material d'investigació és humà:

"-Li agraden els maduixots?

-No ho sé. No n'he menjat mai, precisament he baixat amb l'encàrrec de buscar-ne, perquè a dalt els volen tastar. L'any passat vaig venir per emportar-me'n mostres d'enciam. Jo m'he especialitzat en fruites i verdures...

-I els homes? I les bèsties?

-Amb els homes hi anem amb molt de compte, perquè són desconfiats. De les bèsties se n'encarrega un altre despartament. Un cosí meu hi treballa. Fa poc va caçar un gat d'Angora molt bonic, que s'ha aclimatat bé. Crec que la setmana entrant baixarà per veure si troba una femella" (ps. 372-373).

Les naus extraterrestres que apareixen als contes caldersians són descrites de manera força econòmica, precisament perquè s'hi compta amb la informació fornida per la ficció i per la tradició d'estudis pseudocientífics, amb gran cobertura periodística; així, el visitant galàctic li diu al nen d'"Explorador celeste a la deriva": "Ja en deus haver sentit parlar" (p. 138), el de "Coses que passen" fa referència a la convicció que la majoria dels terrestres tenen que els plats voladors "són llumenetes" (p. 373) i el protagonista d'"El millor amic" descriu l'enlairament de la nau valent-se de l'expressió "amb l'aparat de sempre: llums de colors i un zumzeig especial" (p. 249). Però també els vehicles extraterrestres reben la distorsió produïda per la seua identificació amb models pròpiament terrestres, com ocorre amb el plat d'"Explorador celeste a la deriva", que és de tamany petit perquè "és com una mena de Vespa de les vostres" (p. 138).

Un altre tòpic característic del tractament ficcional de l'extraterrestre és el que centra l'objectiu de la visita en la comunicació d'un missatge d'especial rellevància per a la Terra. Calders hi al·ludeix a "El millor amic" mitjançant el narrador, el qual suplica al seu interlocutor galàctic que li grave un jeroglífic -petició que provoca el riure del sexòfor, el qual opina que els humans són "una colla de sonats" (p. 248)- o que li transmeta un missatge com a penyora de la trobada. A "Coses que passen" es reproduïx l'episodi, però ara és l'extraterrestre qui, de manera solemne, tracta

inútilment de fer arribar el missatge davant la indiferència de l'home que se'l deixa, literalment, amb la paraula a la boca:

"-Abans de deixar-lo -em digué-, he de comunicar-li un missatge importantíssim per a la Terra. Sobretot, prengui'n nota, perquè els hi pot anar la pell. ¿Porta paper i llapis?

[...]

-L'extraterrestre gesticulava, em volia dir alguna cosa, però jo ja no tenia temps per a ell. La meua parella m'estirava carrer d'Aragó enllà, cap al passeig de Gràcia" (p. 374).

### **7.3 La quarta dimensió i el viatge en el temps**

L'existència de mons paral·lels al nostre no és estranya a la literatura; ben al contrari, aquesta idea se situa al bell mig de la noció de ficció. En la tradició del meravellós, per exemple, els mons paral·lels han donat un altíssim rendiment. En el cas de la ciència-ficció, però, la novetat consisteix, com han apuntat Millet i Labbé, a "trouver un fondement véritablement scientifique aux univers parallèles"<sup>16</sup>. La "Teoria de la Relativitat" d'Einstein obrirà una via de renovació de la física que, desenvolupada per altres investigadors, demostrarà l'existència de la dimensió espai-temps, coneguda amb el nom de "quarta dimensió". L'explotació, per part de la literatura de ciència-ficció, no se centra en l'argumentació demostrativa d'aquesta quarta dimensió, sinó que utilitza aquesta com a coartada per a fer creïbles uns mons que resulten justificats

precisament perquè existeixen dimensions inexplorades, les quals obrin la porta a la invenció de societats alternatives. L'univers paral·lel, seguint una tònica molt estesa en el gènere, serveix per a exposar metafòricament una reflexió sobre els éssers i les societats humans; en paraules de Millet i Labbé, es pot convertir en un pretext per a "une étude des réactions humaines face à des événements inconcevables"<sup>17</sup>.

A "Un traü a l'infinit" (IS), per contra, és el descobriment de la quarta dimensió el que manté el fil del relat, un descobriment del qual se'ns informa a la primera frase del conte: "El meu amic Ramires-Guardunha i Coscolla, fill de portuguès i de catalana, va descobrir -deia ell- la quarta dimensió" (p. 236). Del món paral·lel situat en aquesta quarta dimensió, no se'ns diu ni un mot; l'únic que sabem és que hi ha anat a parar la model que posava a la maqueta. El que interessa en la història narrada per Calders és la indagació a l'entorn dels personatges del nostre propi món, i, més concretament, de l'inventor. Més enllà de tota la parafernàlia científica, el conte desemboca en la declaració final de Ramires, el qual confessa haver-se construït una nova maqueta de la quarta dimensió com a providència destinada a resoldre una hipotètica "catàstrofe nupcial" (p. 243).

El conte de Calders s'empara, com fa la ciència-ficció, del dictamen de la ciència com a testimoni d'autoritat. Aquesta és la funció, si més no aparentment, de l'Enric Comajustans, "doctor en Ciències matemàtiques i en Física, un dels millors tocadors de peus a terra del país" (p. 236). És aquest personatge qui invoca les teories del físic Mach, en relació a la necessitat de distingir "l'espai fisiològic del geomètric" (p. 240) i qui introdueix una concepció de l'espai basada en la geometria no euclidiana: "Vostè és

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 343.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 345.

euclidià i no té ni idea del trasbals que estem passant" (p. 241), com a referències de suport d'una visió de l'espai que ha superat els límits de la geometria mètrica. L'autoritat del científic s'imposa, fins i tot, sobre les forces de seguretat, ja que és ell qui dirigeix l'operatiu policial en el moment de la destrucció de la maqueta:

"-[...] El que cal, ara, és portar aquest artefacte a camp obert i destruir-lo.

Va ensenyar als policies la seva documentació, que impressionava, sobretot, pels títols de doctor, i obtingué immediatament la tramesa de reforços per a formar un cordó al voltant de la maqueta" (p. 241).

Però la credibilitat hipotèticament aconseguida amb la figura del científic, queda totalment desmuntada amb la utilització d'una terminologia pseudocientífica d'evident caràcter paròdic: "el metre cúbic de costat obert", "l'hora esfèrica de matèria plena", etc.

L'episodi de l'invent i posterior destrucció de la maqueta de la quarta dimensió serveix per a mostrar, com hem avançat adés, el comportament dels personatges: l'inventor repara la seua falta casant-se amb la "germana curta de gambals" (p. 242) de la model desapareguda, un exemple de desproporció entre causa i efecte típic del món caldersià. Ramires, com adverteix el narrador, és un individu per a qui "la depressió anímica era el seu estat natural, que se sentia millor quan el destí el punxava" (p. 242), cosa que no li impedirà fabricar amb premeditació una nova maqueta de la quarta dimensió com a mesura de precaució destinada a resoldre el fracàs del matrimoni, encara que, això sí, ho fa "sense malícia, gairebé amb timidesa" (p. 243).

"Altres dimensions" (DTAM) és un conte breu que fa referència als universos paral·lels ja des del títol:

"Per necessitats d'espai que devia enfrontar un arquitecte que ja descansa en pau, el rebedor de casa té forma de triangle. No hauria pensat mai en les Bermudes, de no ésser que en qüestió de pocs dies el rebedor va endrapar-se la tia Margarida i un cobrador de la mútua que era una bellíssima persona. No és pas per la molèstia, perquè ja se sap que les grans ciutats són incòmodes, però estic una mica nerviós. Ara, quan surto de casa, vaig d'esquitllentes, perquè el triangle em fa basarda" (ps. 153-154).

Calders hi trasllada el triangle de les Bermudes, un dels tòpics més coneguts entre els cercles d'iniciats que especulen sobre ufologia, dimensions desconegudes i fenòmens paranormals en general, al cor mateix de la vida domèstica. El funcionament és el mateix en ambdós casos: la desaparició de persones, inexplicable en l'anomenat triangle de les Bermudes, inexplicada en el conte. El desafiament científic que representa el primer cas, amb una realitat amenaçadora contra la qual la humanitat es troba indefensa, queda restringit, de grau i de nivell, en passar a l'àmbit casolà en el text de Calders, amb la consegüent disminució de l'abast i del rigor de l'amenaça; ara, el triangle és una molèstia que forma part del sistema de vida de les grans ciutats i només aconsegueix posar "una mica nerviós" i fer "basarda", malgrat la desaparició de la tia Margarida i del cobrador de la mútua.

El viatge en el temps és un altre dels tòpics emblemàtics de la ciència-ficció afavorits pel nou tombant de la Física originat a partir de la "Teoria de la Relativitat"



d'Einstein. La possibilitat d'explorar el potencial resultant del domini de la força més implacable i irreversible per naturalesa, el temps, resulta molt atractiva per als creadors de ciència-ficció. El viatge en el temps, però, no està exempt de perills, tant a nivell individual, com a nivell col·lectiu. Com han assenyalat Millet i Labbé:

"Le péril ne guette pas seulement le voyageur. Son expédition peut être lourde de conséquences pour le monde qu'il a quitté. Voyager dans le passé, c'est risquer de modifier un élément, parfois insignifiant, et de découvrir au retour les terribles effets de cette modification"<sup>18</sup>.

L'obra més cèlebre d'entre totes les que desenvolupen aquest argument és "El so d'un tro", de Ray Bradbury. I és també per referència a aquesta obra de Bradbury que podem posar en relació "Atenció: alarma verda" (UEAJ) amb el tòpic dels viatges en el temps, a pesar que en el conte de Calders no s'hi dona cap desplaçament temporal. En el text de Bradbury, la màquina del temps permet organitzar safaris al passat per a matar dinosaures. Conscients del risc que comportaria alterar, ni que fos mínimament, la realitat del passat, els organitzadors han de prendre tota mena de precaucions: les peces sobre les quals hom pot disparar són aquelles que morien de mort natural o accidental molt pocs minuts després de ser abatudes, els viatgers no poden eixir del viarany condicionat expressament per a la cacera, tots porten robes esterilitzades i casc d'oxigen, etc. Però Eckels, el caçador, sofreix un atac de pànic davant del dinosaure i, en sortir del camí marcat, mata inadvertidament una papallona. De retorn al Present, el món ha canviat; s'hi pot percebre, entre d'altres detalls més imprecisos,

en la transformació soferta per l'ortografia i en la victòria electoral de Deutscher, un candidat que tot sembla indicar que esdevindrà un dictador. En les lamentacions d'Eckels podem observar el mecanisme que ha originat uns canvis que, amb el pas de milers d'anys, han transformat el món:

"Eckels va desplomar-se damunt d'una cadira. Embogit, es gratà el llot endurit de les sabates. Tremolant, va col·locar-se davant dels ulls un tros de brutícia.

-No, no *pot* ser. Una cosa tan *petita* com aquesta. No!

Encastada en el fang, llampurnant tonalitats verdes i daurades i negres, hi havia una papallona, molt bonica i molt morta.

-Una cosa tan petita com *aquesta*! Una papallona! -va cridar Eckels.

La papallona caigué a terra, una cosa tan exquisida, una cosa tan minsa que podia capgirar els equilibris i enderrocar una filera de fitxes de dòmino i, aleshores, grans dòminos i, després, dòminos gegantins, a través dels anys, en el curs de tot el Temps. El pensament d'Eckels caigué en un vertigen. Allò no *podia* canviar les coses. El fet de matar una papallona no podia esdevenir tan important! O potser sí?"<sup>19</sup>.

A "Atenció: alarma verda", el cataclisme és únicament d'ordre natural, un terratrèmol, i hom ha eliminat per complet la distància temporal entre la causa i l'efecte, que es produeixen tot seguit un de l'altra. El procés, però, és, per la resta, idèntic al descrit per Bradbury: la mort d'una papallona ocasiona un conjunt de

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 179.

moviments tel·lúrics que transformen el paisatge. El conte de Calders posa l'èmfasi argumental en la fragilitat de l'equilibri ecològic del planeta, que pot resultar alterat per la més mínima de les actuacions humanes:

"Va descobrir una papallona petita, inquieta, d'aquestes que fan l'efecte que si no existissin tampoc no hi perdríem res. El nen va contemplar-la una estona amb un posat de meravella i, de cop i volta, va esclafar-la amb un picar de mans ràpid com la llengua d'un camaleó. Fou un gest instintiu sota el signe de la crueltat de la innocència, però l'insecte se'n va fer l'estella.

I va resultar que la papallona era la clau d'un microsistema ecològic, una peça importantíssima per molt que no ho semblés. Potser ni ella mateixa no ho sabia. El cas és que la seva desaparició del món dels vius va desencadenar una sèrie de fallides, meitat subterrànies, meitat de superfície, i una esquerda nova de trinca va obrir-se pas tot serpentejant. Avançà fins a un poblat de poques cases, gairebé totes abandonades i, en topar amb pedra bastida, va provocar un terratrèmol. O qui sap si no era tant com això, però sí que bastà per a ensorrar un campanar romànic que fins aleshores havia aguantat gallardament el pas dels segles" (ps. 39-40).

Ara bé, el càstig per la irresponsabilitat humana, que es paga amb la mort en el conte de Bradbury -l'escena final mostra Travis, el guia, disparant sobre un enfonsat Eckels-, desapareix en el cas de Calders. En aquesta ocasió, la família que passa el dia

---

<sup>19</sup> BRADBURY, R., "El so d'un tro", dins MUNNÉ-JORDÀ, A. (ed), *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1990, p. 109.

d'excursió al camp decideix abandonar ràpidament l'escena del cataclisme, en relació al qual no admet cap mena de responsabilitat:

"-Anem-nos-en tu -va dir el pare a la mare-. Són capaços de dir que hem estat nosaltres.

Van recollir a correuita el parament de l'excursió, mentre estireganyaven la criatura per un braç" (p. 40).

Si en Bradbury un individu representa la capacitat d'autodestrucció de l'espècie humana, en Calders, les causes de la catàstrofe passen l'àmbit de l'individu concret per a situar-se en el nivell més abstracte del gènere humà. No hi ha culpa perquè l'home -el de la hac baixa-, lluny de l'ambició de domini del món, tot just s'encara com bonament pot a una realitat que el passa i contra la qual té molt poques possibilitats d'èxit.

#### **7.4 La fal·libilitat del progrés científic i tecnològic**

Com ja ha quedat exposat a l'apartat 3.1, Pere Calders sent una remarcable curiositat, ratllant amb la passió, pels avanços científics i tecnològics; aquesta atracció, però, no respon a l'actitud d'embadaliment pròpia de l'època positivista, en què els homes contemplaven esperançats la capacitat de millora del món que el progrés científic havia tot just iniciat, sinó que, com és característic al segle XX i, sobretot, en el període posterior a la Segona Guerra Mundial, es veu obligada a conviure, en un

precari equilibri, amb la desconfiança generada per la manera amb què la humanitat ha gestionat les descobertes de la ciència.

L'evolució de la tècnica, com a tema propi de la ciència-ficció, ha mostrat, amb el transcurs del temps, el canvi d'actitud dels homes en relació amb la ciència: de la fascinació inicial s'ha passat a enfocar prioritàriament la reflexió sobre les conseqüències socials o morals que comporta aquest progrés<sup>20</sup>. La ciència, ara, apareix sovint com una entitat poderosa i perillosa alhora que provoca temor i sentiment d'indefensió. A. Huxley, en el "Pròleg" que va afegir el 1948 a *Brave new world* (1932), posava de manifest el pessimisme resultant de l'aprofitament destructiu de la tecnologia que s'havia produït en la Segona Guerra Mundial; Huxley hi contestava amb ironia l'opinió d'un crític acadèmic que, referint-se a ell, havia dictaminat que patia "a sad symptom of the failure of an intellectual class in time of crisis"<sup>21</sup>:

"The benefactors of humanity deserve due honour and commemoration. Let us build a Pantheon for professors. It should be located among the ruins of one of the gutted cities of Europe or Japan, and over the entrance to the ossuary I would inscribe, in letters six or seven feet high, the simple words: SACRED TO THE MEMORY OF THE WORLD'S EDUCATORS. SI MONUMENTUM REQUIRIS CIRCUMSPICE"<sup>22</sup>.

Més endavant, Huxley s'hi planteja la nova opció que oferiria al Salvatge de la seua novel·la si l'hagués d'escriure de nou des de la visió del món que se li ofereix el

---

<sup>20</sup> Cf. GATTÉGNO, J., *op. cit.*, ps. 55-56.

<sup>21</sup> HUXLEY, A., *Brave New World*, Triad/Panther Books, Londres, 1977 p. 8.

1948; al dilema entre l'utòpic i el primitiu, hi afegiria la possibilitat del seny, en la qual, la ciència i la tecnologia "would be used as though, like the Sabbath, they had been made for man, not (as at present and still more so in the Brave New World) as though man were to be adapted and enslaved to them"<sup>23</sup>.

Amb la cibernètica, els homes s'han alliberat de treballs laboriosos i rutinaris, tediosos, confiats a les màquines, però, al mateix temps, els nous aparells que realitzen el treball humà poden posar en qüestió la funció social, i amb ella la identitat, de l'home. D'altra banda, arribats a un determinat estadi del desenvolupament tecnològic, allò que s'està posant en entredit és la mateixa supremacia intel·lectual dels humans.

El tractament del tema enllaça amb altres desenvolupaments que, al llarg de la història, han expressat les inquietuds subterrànies que comporta l'exercici del poder absolut sobre la natura: el demiürg que desencadena unes forces diabòliques que el destruiran, a l'època medieval, o el mite de Frankenstein, creat per M. Shelley. En definitiva, el temor que s'exposa a la llum és el que s'amaga darrere la pregunta "què passaria si la criatura -o la màquina- es girés en contra del seu creador?". Amb *R.U.R.* (1920), Karel Čapek desenvolupa, per primera vegada dins el marc de la ciència-ficció, la revolta dels robots, construïts per a treballar al servei dels homes, contra els seus creadors.

Calders pren, de forma recurrent, com a tema dels seus articles notícies i reflexions a l'entorn dels progressos tecnològics, per a incidir habitualment en les trampes que s'hi oculten o en els problemes d'ordre social o moral que porten

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

aparellats. Així, les investigacions genètiques, l'armament d'última generació, la informàtica, etc. centren l'atenció d'un Calders que s'esforça per fer entendre als lectors els interessos econòmics i polítics que afavoreix la indústria tecnològica i la necessitat d'enfrontar els debats oberts des de la independència intel·lectual i el rearmament moral i ideològic. Calders, però, com ja hem advertit a l'apartat 3.1, no és un opositor militant a la causa del progrés, parapetat en elegíiques reivindicacions d'un passat sempre millor; en un dels seus articles, "Més genets per a l'Apocalipsi", tot i partir de la hipòtesi que la por representa "el gran signe del nostre temps", conclou que, posats a triar, ell es quedaria sense dubtar-ho amb l'època actual:

"En resum volia dir que a desgrat de tenir tot allò que faltava als meus parents, tot de pors noves de trinca m'amarguen la vida, com a la resta dels meus contemporanis. Però les coses tal com siguin: jo, que he conegut tots dos estils de vida, si m'obliguessin a triar em quedaria amb l'actual. O no tenim remei o es veu que ens queixem per vici"<sup>24</sup>.

En el terreny de la ficció, són diversos els contes de l'autor que s'ocupen de la fal·libilitat del progrés científic: "La "Nemours 88"" (CD), "Àtoms per a la pau" (CD), "La rebel·lió de les coses" (IS), "Cibernètica" (TSA), "Amb l'ajut de la informàtica" (DTAM) i "Sabotatge cibernètic" (HD).

"La rebel·lió de les coses" pertany a la modalitat catastròfica d'abast mundial: la supervivència humana s'hi veu amenaçada de forma sobtada per la fallida dels productes

---

<sup>24</sup> CALDERS, P., "Més genets per a l'Apocalipsi", dins *Avui*, 11-XI-1990. Reproduït a *Mesures, alarmes i prodigis*, p. 128.

manufacturats. Si el progrés tecnològic del qual depèn la societat contemporània en el món occidental pot fer preveure que una crisi dels sectors fonamentals de la tècnica més avançada posaria en perill l'actual manera de viure, en el conte de Calders els objectes que deixen de funcionar, amb el caos corresponent, són de tecnologia més aviat clàssica i d'aplicació, en la major part dels casos, estrictament domèstica. Es tracta d'objectes i productes humils i quotidians, com els interruptors, els botons, les culleres o les coles industrials. El potencial destructiu per a la normalitat diària dels ciutadans que arrossega la suspensió d'activitat dels objectes més nimis es pot comprovar, per exemple, amb la fallida conjunta de llumins i encenedors, que mostra els fumadors amb "l'aire d'una extremada indefensió" (p. 305).

Com ja hem apuntat en l'apartat 3.1, la fi de la civilització industrial en el conte de Calders, a diferència del que marquen els cànons de la ciència-ficció, no aboca al drama. La regressió tecnològica és contemplada pel cantó positiu de recuperar unes pautes de vida natural que, a pesar del trasbals de l'adaptació, també ofereixen entreteniments ben agradables, com ara els que responen a "l'instint de conservació de l'espècie" (p. 306).

Si el retorn a la natura és l'opció defensiva que s'imposa a nivell col·lectiu contra l'hostilitat generalitzada de la tècnica a "La rebel·lió de les coses", a "Sabotatge cibernètic" es dona com a resposta individual al problema concret esmentat al títol. El narrador del conte perfila la pròpia imatge amb trets caracteriològics i biogràfics de l'autor a l'hora d'explicar els motius pels quals va adquirir el seu primer ordinador:

"No és cap secret que a mi m'agrada escriure. [...]"



El que ja no és tan conegut (no va més enllà del meu cercle d'amics i de parents) és que sóc un apassionat de les màquines. Jo penso que em ve de petit, de quan el meu pare importava d'Alemanya uns aparells fotogràfics de molta anomenada. [...]

Vull dir que les màquines de tota mena (menys les dels dentistes i alguna altra) m'han atret sempre i quan s'ha escaigut han figurat fortament lligades a la meua feina. Això afecta, també, la meua vocació, relacionant-ho amb les màquines d'escriure. N'he tingudes de models variadíssims, les unes millors que les altres - cosa natural i potser convenient-, però he de dir que me les he estimades totes. Com sol passar amb aquells enamorats de l'amor que s'enamoren de totes les dones.

Un cop feta aquesta declaració, ningú no trobarà estrany que tan bon punt vaig tenir notícia que ja eren a la venda uns ordinadors amb impressora i processador de textos m'entrés el neguit de comprar-me'n un" (ps. 233-234).

Els indicis autobiogràfics, però, no avalen la versemblança realista del conte, ja que aquest deriva obertament cap a l'absurd, amb la qual cosa, el testimoni autorial perd eficàcia com a factor de veritat referencial i la identificació entre narrador i autor es converteix en una marca de ficció.

La fascinació per la tècnica caracteritza la primera etapa de la relació entre el narrador i l'ordinador; el personatge en lloa les virtuts i confessa que el va "idolatrar de seguida, obrint-li el cor de bat a bat" (p. 234). La insubordinació de l'aparell, consistent a substituir els mots genuïns teclejats per barbarismes, no afecta, com ocorre en els models de ciència-ficció, la seguretat humana, però sí que manifesta un

altre dels tòpics del tractament del motiu: la fi de la supremacia intel·lectual de l'home, vençut per la màquina. Així, tant a la botiga com a la delegació de la marca, atorguen més credibilitat al criteri de l'ordinador que a la queixa de l'usuari; com adverteix el tècnic, "els ordinadors la saben molt llarga. A vegades sembla que ens vulguin entabanar quan en realitat ens ajuden" (p. 236). En aquesta citació, també podem observar un altre tret distintiu de la caracterització dels aparells cibernètics en la ciència-ficció: a diferència del robot, l'ordinador no és antropomòrfic, la qual cosa no vol dir que la literatura de gènere no l'haja dotat d'altres elements d'humanització. En aquest cas, l'ordinador té, a més de la intel·ligència artificial que li correspon, voluntat per a actuar pel seu compte: no es tracta d'una avaria, sinó d'una conspiració.

D'altra banda, el fet que Calders trie com a motiu de la revolta de la màquina una opció de model lingüístic defensada pels partidaris del "català lliure", en el context d'un debat de plena actualitat en el moment de l'escriptura del conte, incorpora una dimensió de sentit paròdic que va més enllà del tòpic de la revolta de les màquines. La paròdia s'acaba de completar amb el recurs del "curandero informàtic" (p. 237) i amb jocs de llenguatge com el que s'estableix amb el concepte de "virus informàtic" relacionat amb el respecte escrupulós de la higiene:

"-Tu no has sentit parlar del virus informàtic?

-Home, sí. N'he llegit alguna cosa. Per què m'ho preguntes?

-[...] És possible que el teu equip hagi contret la malaltia, encomanada per algú de mala fe o de resultes naturals.

-Ho veig difícil. El meu equip, des que el vaig comprar, no ha sortit mai de casa, on som fanàtics de la higiene. I jo només rebo visites de gent de confiança" (ps. 236-237).

A "La "Nemours 88"" i "Amb l'ajut de la informàtica", l'hostilitat del progrés tecnològic es manifesta en el seu vessant laboral, un argument a bastament explotat per la ciència-ficció; com han assenyalat Millet i Labbé:

"Ce qui intéresse la science-fiction, c'est d'abord la crainte de l'homme d'être dépossédé par le robot, la peur des canuts de 1831 ressuscitée, dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, par la montée du chômage: que les machines volent le travail des hommes donc lui fassent perdre sa fonction sociale"<sup>25</sup>.

A l'article "Com dues -o més- gotes d'aigua"<sup>26</sup>, Calders proposa una reflexió en aquest mateix sentit; a propòsit de l'anunci de la creació d'uns robots japonesos "que ho fan pràcticament tot", l'autor, atenent a la situació de crisi laboral que està obligant a reestructurar horaris i salaris en els principals països europeus, expressa el desconcert que li provoca "el desfici de crear competències deslleials a la classe treballadora"<sup>27</sup>.

A "Amb l'ajut de la informàtica", els tècnics empresarials contractats per a posar la fàbrica al dia proposen una reducció de plantilla; al seu torn, els "equips amb

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 221.

<sup>26</sup> CALDERS, P., "Com dues -o més- gotes d'aigua", dins *Avui*, 7-XI-1993. Reproduït a *Mesures, alarmes i prodigis*, ps. 191-193.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 192.

microprocessadors" adquirits per "Infutur", l'empresa per a la qual treballen els tècnics empresarials, sentència "que "Infutur" no pot continuar ni un dia més si no acomiada el noranta per cent del personal" (p. 22). La implacabilitat de les modernes tècniques d'avaluació provoca el desassossec no només dels operaris i dels executius, sinó també de l'amo de la fàbrica i del gerent del centre d'organització de negocis.

A "La "Nemours 88"", la incorporació de la computadora a la companyia d'assegurances pren un semblant aire d'amenaça de cara als treballadors:

"El senyor Arambell, el director, s'ho havia pres amb un aire triomfalista, i, a desgrat de la força sindical pròpia de l'època, ens amenaçava:

-Quan *això* s'engegui -deia-, sobraran una colla de ganduls.

I el que és el poder de suggestió: cadascú es creia que el tret el tocava de ple i tots ens miràvem la "Nemours 88" amb basarda" (p. 170).

Al capdavant, però, el poder que domina els treballadors en els contes de Calders no és el de les noves tecnologies, sinó el que emana del tradicional sistema jeràrquic capitalista o, simplement, de les responsabilitats que el model social atorga al cap de família. Així, la plantilla d'"Amb l'ajut de la informàtica", amb l'única reserva del vell sindicalista, acaba acceptant amb una sensació d'alleujament la necessitat d'estrényer-se el cinturó amb què l'amo dóna per resolta la crisi; i el protagonista de "La "Nemours 88"" rep amb agraïment la proposta d'un director paternalista que li ofereix fer hores extres a preu inferior a l'establert, sense guardar ressentiment a la computadora -"era màquina manada" (p. 180)- i mantenint només l'esfereïment que li produeixen les exigències econòmiques de la pròpia esposa.

El mite de Frankenstein -el creador devorat per la seua pròpia criatura- apareix al·ludit a "Amb l'ajut de la informàtica" en boca del sindicalista (p. 19), com també apareix a l'article "Adéu a les armes?", referit concretament al poder de la informàtica i amb una reflexió que fa explícita la distància existent entre l'optimisme tecnològic i la millora de les condicions de vida dels individus:

"Allò que fa escassament un segle era gairebé només un gènere literari que servia per distreure'ns, la ciència-ficció, s'ha convertit en un desbocament que no té res de fictici. No crec que hi hagi cap partit ni cap sindicat que tingui la força convulsiva de la informàtica. Aquella faula de l'home destruït per la seva obra, que ens semblava una paràbola, contenia ja una lliçó moral que ens colpeja amb força. Anem creant amb frenesí unes màquines que ens deixen sense feina. Desapareixen oficis i professions, estaments sencers es veuen desplaçats de posicions que semblaven molt sòlides i tot plegat ens deixa perplexos, ja que d'una banda celebrem cada conquesta de la tècnica amb una joia quasi infantil, com si reclaméssim la part de mèrit que ens hi correspon i en presumíssim. Però de l'altra comprovem que l'avenç no ens ha fet més feliços, sinó més aviat al contrari, cada bugada ens costa la pèrdua del famós llençol"<sup>28</sup>.

Al conte breu "Cibernètica", la superioritat intel·lectual de la màquina sobre l'home que, en la ciència-ficció, desencadena en els humans la por a perdre el lloc de

---

<sup>28</sup> CALDERS, P., "Adéu a les armes?", dins *Canigó*, 29-XI-1980. Reproduït a *El desordre públic*, p. 57.

comandament i, amb ell, el domini del món, passa a ser assumida sense cap mena de neguit, amb una absoluta naturalitat:

"“He creat una màquina que ho fa tot”, digué l'inventor amb un orgull molt comprensible.

-I tu què faràs? -va preguntar-li l'amic.

-Quan?

-Ara...

-Esperaré que la màquina m'expliqui per què l'he feta" (p. 430).

L'esment de l'“orgull molt comprensible” de l'inventor esdevé irònic en assabentar-nos que el seu poder de creació queda subordinat a l'autoritat de la màquina. En Calders, doncs, l'home, més que devorat per les seues criatures, renuncia de grat a exercir la funció d'amo del món i es plega voluntàriament a ocupar un lloc subaltern en el nou organigrama.

La pèrdua de confiança en les bondats de la ciència té repercussions en el tractament que la ciència-ficció dona al científic: la figura del savi foll, a l'estil del Dr. Moreau, de Wells, guanya terreny alhora que en perd el benefactor de la humanitat. En aquesta mateixa línia, el clàssic tema de "l'aprenent de bruixot" aboca al desastre, a causa, precisament, del legítim interès científic de dur a terme els seus experiments<sup>29</sup>. La curiositat i l'aplicació, qualitats necessàries per a la investigació científica, són vistes pel cantó més fosc; l'obsessió del savi per fer realitat els seus projectes passarà

---

<sup>29</sup> Cf. MILLET, G.-LABBÉ, D., *op. cit.*, p. 255.

per alt les consideracions ètiques, fins i tot la més elemental del respecte a la vida humana.

"Àtoms per a la pau" exposa la particular visió caldersiana del tòpic de "l'aprenent de bruixot" en la modalitat del científic vocacional. L'Enric, el protagonista, es veu obligat per la pressió familiar a desenvolupar les seues investigacions de física atòmica en el laboratori de la fàbrica de sopes de sobre. El Departament d'Investigació de la fàbrica és purament ornamental i funciona completament al marge de la producció de l'empresa. L'Enric es lliura als experiments atòmics confiant que el seu sentit de la mesura evitarà qualsevol perjudici, però, com adverteix el narrador, "l'esperit de recerca és llaminer" (p. 186) i el jove físic acabarà contaminant amb radioactivitat la sopa, cosa que provocarà la pèrdua del sentit de l'orientació dels consumidors.

Calders també fa referència al perill que prové de la passió amb què els científics exerceixen la seua tasca a l'article "La bomba intel·ligent":

"penso que no podem estar pas tranquils, estem exposats que facin servir tot el que inventen. Els inventors tenen una impaciència natural per provar les seves creacions i hi haurà feina per a aturar-los, si és que ho arribem a aconseguir"<sup>30</sup>.

Com acostuma a ocórrer en Calders, a "Àtoms per a la pau", finalment, res no resulta irreparable: malgrat el renou, amb participació dels americans amb helicòpters i hospitals de campanya, la història es resol en l'àmbit familiar que, d'altra banda, és

---

<sup>30</sup> CALDERS, P., "La bomba intel·ligent", dins *Canigó*, 21-II-1981. Reproduït a *El desordre públic*, p. 71.

l'àmbit a què pertany. L'Enric havia començat a treballar a la fàbrica del padrí de la seua promesa com a part de l'estratègia familiar per a celebrar el matrimoni. El senyor Codina-Fortiac enfronta l'escàndol de la contaminació de la sopa en qualitat de padrí, renunciant a prendre les represàlies que li demana la seua condició d'empresari: l'Enric és enviat a Suïssa com a beneficiari d'"una beca de l'empresa per mèrits de bata blanca" (p. 190). Una vegada més, la inadequació entre el fet i les seues circumstàncies es converteix en un dels principals factors de desactivació de la càrrega dramàtica del model seguit.

### 7.5 La utopia negativa

La utopia, com a gènere literari específic, naix amb l'obra de Tomàs More, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516), encara que compta amb precedents ja entre els clàssics, amb *La República*, de Plató, com a referència indefugible. Per al seu creador, la utopia designa el país imaginari descrit per l'obra; a partir del segle XVIII, però, l'exploració de les possibilitats espacials és substituïda per la projecció en el temps, amb la qual cosa la utopia es transforma en ucronia, encara que mantindrà el nom. L'anticipació temporal que des d'ara acostuma a caracteritzar la utopia farà que els autors contemporanis utilitzen les explicacions científiques -o pseudocientífiques- a l'hora de fonamentar les alteracions cronològiques o d'ambientar un món futur que habitualment s'hi presenta com a tecnològicament més avançat. És per això que el discerniment entre utopia i ciència-ficció no es pot establir sempre netament a l'hora d'avaluar obres concretes. El tret distintiu de la utopia, però,



continua sent la descripció d'una societat imaginària. Raymond Trousson en proposa la següent definició:

"proponemos que se hable de utopía cuando, en el marco de un relato (lo que excluye los tratados políticos), figure descrita una comunidad (lo que excluye la robinsonada), organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social (lo que excluye la edad de oro y la arcadia), ya se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo o aparezca, por último, descrita al final de un viaje imaginario, verosímil o no"<sup>31</sup>.

Encara que hi ha precedents anteriors, és al segle XX quan la utopia, que havia nascut amb la intenció de mostrar l'exemple d'una societat harmònica i perfecta, es transforma en antiutopia o utopia negativa: de la proposta optimista hom passa a l'advertència sobre les amenaces de destrucció -física i moral- de la societat contemporània. L'antiutopia moderna es converteix en un anunci de l'infern basat en la pèrdua de confiança en l'home que han generat, en gran mesura, les circumstàncies històriques:

"El nacimiento de las grandes dictaduras modernas, la oposición de los grandes bloques políticos, la experiencia concentracionaria, la "guerra fría", la

superproducció anárquica, el domini cada vez major por parte de una técnica deshumanizada, el “arte” de embrutecer a las masas, todo ello, en batiburrillo, nutre la antiutopía, cuya esencia es el miedo, el escepticismo desengañado. Muchos mitos que sostenían la utopía también se han desplomado. Ya no se cree en el poder organizador del Estado, cuyo totalitarismo se presiente rápido, ni en el desarrollo industrial, que con demasiada frecuencia ha esclavizado en lugar de liberar. Crisis de una civilización minada por la duda y a la que la utopía ya no puede tranquilizar; crisis de una filosofía que no cesa de liberarse del absurdo; crisis de un humanismo tradicional cuyo fracaso se ha proclamado”<sup>32</sup>.

Tres contes de Calders, "L'espíral" (CD), "Zero a Malthus" (IS) i "La societat consumida" (IS), prenen com a model de referència els tòpics elaborats per la utopia negativa.

"L'espíral" narra la versió caldersiana de la fi del món, un desenllaç en què sovint desemboca el pessimisme fonamental de l'antiutopia. L'aprofitament destructiu d'un desenvolupament tecnològic convertit en la principal amenaça per a la supervivència humana apareix reflectit, amb fortes dosis d'ironia, en els paràgrafs inicials del conte:

"Un procés de síntesi laboriós i pacient va portar la civilització occidental a la màxima esplendor: prement un botó, es podia destruir totalment la Terra, en el lloc de la qual quedaria una nebulosa el·líptica. No era gratuït afirmar que la

---

<sup>31</sup> TROUSSON, R., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Trad. castellana: *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Editorial Península, Barcelona, 1995, p. 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 311.

desintegració afectaria també el planeta més pròxim a nosaltres, que veuria probablement oscada la seva silueta sideral. Això es considerava, no caldria dir-ho, de més a més, com un resultat sentimental destinat a fer més suportable el cost fabulós de l'operació.

El doctor Robins, el savi que havia contribuït més que cap altre al triomf de l'esperit sobre la matèria, va dir en un sopar d'homenatge "que la ciència ens havia donat la força. Calia, aleshores, servir-se'n d'una manera intel·ligent". El misteri d'aquestes paraules predisposà a favor els assistents, que aplaudiren mentre pensaven, amb una certa aprensió, si no es farien pesats invocant tan sovint la intel·ligència sense ajudar-se'n" (p. 111).

La ciència, en comptes de garantir la plenitud de l'home, ha passat a constituir la principal de les amenaces que, literalment, li lleven la son: "la gent ja no dormí com abans i, en general, s'aprimà" (p. 112). La societat utòpica practica una vigilància estreta i un dirigisme estricte sobre els ciutadans, condicions que, en l'antiutopia, es mostren com a mecanismes coercitius que provoquen l'anihilament de l'individu. A "L'espiral", el control del botó vermell que ha de garantir la seguretat col·lectiva desencadena una situació de temor generalitzat sota la fèrria i universal vigilància que sotmet els individus en totes les esferes de l'existència. Fins i tot, l'espiral de seguretat exterior acaba provocant, amb el típic mecanisme del reflex condicionat, l'espiral interior encarregada de salvaguardar l'ordre establert a través de la interiorització, per part de cada persona, dels principis de la ideologia dominant. Però, tal com prescriu el model, la perfecció assolida no contribueix a la felicitat sinó, ben al contrari, es converteix en el principal motiu de desassossec:

"Des d'un punt de vista planetari, doncs, tot estava lligat, tot era previsible i perfecte. Mai com aleshores no hi havia hagut tants de motius per a fer el panegíric del progrés, i amb més raó pel fet que, ben aviat, l'espiral tingué derivacions aèries i submarines. El malestar general es podia atribuir al fet que vigilar, de vegades, produeix excitació. Els diaris provaven de convèncer la gent que la tristesa era aparent, que en realitat es tractava d'una actitud greu i reflexiva i que el de debò importava era seguir vigilant" (ps. 119-120).

La individualitat queda vetada en l'univers utòpic, en què l'individu ha de fer abstracció d'ell mateix en benefici de la societat, amb la qual cosa el que resulta és l'esclavitud de l'home sota el pretext de la llibertat col·lectiva. El doctor Robins serà el primer presoner del nou ordre social, "un gran i respectat captiu al servei de la pàtria" (p. 112), al qual teòricament no li mancarà la veritable llibertat, la de pensament, encara que "el govern esperava que, segons quines coses, el doctor procuraria no pensar-les" (p. 112).

La forma d'espiral que pren, primer materialment i després també psicològicament, l'alerta permanent destinada a assegurar la pau mundial representa metafòricament dues de les característiques bàsiques de la societat utòpica: la regularitat, com a signe visible del control perfecte i total, i el gust per la simetria, com a senyal de reivindicació de l'ordre<sup>33</sup>.

La utopia negativa presenta la fi del món com un avís de les conseqüències que portarà aparellades una mala gestió del planeta. Tant si la fi s'esdevé per una

catàstrofe natural com si ho fa per una catàstrofe ocasionada per l'acció de l'home, el gènere prescriu que l'apocalipsi ve motivat pel comportament irresponsable de la humanitat. Calders pren com a punt de partida una de les causes més explotades de la catàstrofe final: l'explosió atòmica, però la destrucció del planeta, malgrat les previsions apuntades, no necessitarà del concurs tecnològic per a fer-se realitat. La desaparició de la humanitat es consumarà seguint la forma de l'espiral quan cada persona assassinarà l'encarregat de la seua vigilància, seguint el mateix procés que enceta la caiguda d'una fitxa de dòmino sobre la resta de fitxes de la fila, un procediment que havia estat descrit en l'epígraf que encapçalà el conte, anunciant-ne el desenllaç. La fi de la humanitat, doncs, no necessita en absolut una tecnologia d'alta capacitat de destrucció, tot i que es beneficiarà de "la previsió i el bon ordre" de l'avançat sistema social vigent. Amb una fina ironia, Calders exposa l'exquísida civilitat que un tal final posa de manifest:

"Des de Venus, grups d'especialistes amb aparells observaven perplexos com la humanitat es retirava amb el mínim de soroll i gairebé sense fum, amb una condícia i un sentit de la geometria que contrastava amb altres civilitzacions que, per a desaparèixer, havien hagut d'espernegar i vociferar.

[...] És podria interpretar que la Terra llega el botó vermell i els plànols de l'espiral -intactes- als habitants de qualsevol altre planeta que també tingui precisió de desaparèixer i desitgin fer-ho amb el mateix virtuosisme" (p. 124).

---

<sup>33</sup> Cf. TROUSSON, R., *op. cit.*, p. 45.

La referència als espectadors que contemplen des de Venus la liquidació de la Terra remet al procediment utilitzat per Bradbury a les *Les cròniques marcianes* (1951), en què l'intercanvi de bombes atòmiques que arrasa la Terra és vist amb horror pels colons des de Mart.

"Zero a Malthus" situa la història en 1997, un futur no gaire llunyà de la data de publicació d'*Invasió subtil i altres contes* (1978), recull a què pertany el conte. Tot i això, els canvis socials experimentats respecte a l'època d'escriptura són considerables. En primer lloc, l'espectacular creixement de la ciutat de Barcelona: en el conte, el que "antigament havia estat el poble de Papiol" constitueix "un lloc molt cèntric de Barcelona" (p. 273); la jornada laboral és ara de "cinc hores" (p. 272); els vehicles utilitzats són "aeromòbils" (p. 285) i el trànsit circula per bandes aèries; però, sobretot, el que ha capgirat per complet els esquemes de la vida social ha estat el descobriment, per part dels japonesos, del "sèrum de la vida perenne" (p. 271). El somni de la immortalitat, però, s'ha vist restringit per la impossibilitat material del planeta de sostenir una demografia que augmentés sense sofrir baixes; els governs hi han hagut de prendre mesures i han establert per decret la fi de la vida humana als setanta-cinc anys, amb un "règim d'excepcions" (p. 274) al qual es poden acollir les persones que siguin declarades d'interès nacional:

"Des dels primers moments, els economistes i els sociòlegs ja van advertir que amb els accidents aeris i terrestres no n'hi hauria prou per compensar la desmesura demogràfica i això, que semblava arriscat de vaticinar, es confirmà plenament. Recordo -ho devem recordar tots- l'article d'un savi que afirmava que era paradoxal, per no dir irritant, que els autors de l'invent haguessin estat els

japonesos. Ells, tan atapeïts a les seves illes, havien hagut d'embolicar la troca als altres, després d'omplir el món d'aparells fotogràfics perquè tots poguéssim retratar la nostra desgràcia. En aquell temps d'eufòria inicial, parlar de "desgràcia" feia l'efecte d'un escrúpol derrotista, però el savi ja avisava que els governs haurien de prendre de seguida providències limitadores, perquè allò de la immortalitat general no tan sols era una utopia, sinó un perill gravíssim. Va resultar profètic! Foren convocades immediatament conferències d'alt nivell on, tal com ens consta, s'acordà fixar un patró de durada a la vida humana. Els governs van dir als pobles que ja podien estar contents i que els nostres avis ben bé que hi haurien firmat: arribar als setanta-cinc anys sense malalties i al final una desaparició dolça, controlada, a mans d'autoritats paternalistes" (p. 273).

El domini de la natura per part de la ciència, fins i tot de la seua barrera més decisiva, la que separa la vida de la mort, no comporta l'entrada, en realitat, en el millor dels mons possibles: la decisió sobre la vida de les persones recau ara en les "autoritats paternalistes", dins un esquema jeràrquic en què els mandataris, situats al cim de la piràmide, tenen un poder absolut per a imposar l'ordre social. E. M. Forster, a *The machine stop* (1909), ja havia imaginat un Comité Central que organitzava l'eutanàsia.

L'oncle Valentí, en rebre la Cèdula de Conformació tot just haver fet l'edat reglamentària, intenta rebel·lar-s'hi. Serà en va, malgrat que els seus arguments per a justificar el propi "impacte sobre la Història" són, des d'un punt de vista personal, humanament legítims: "He nascut, he viscut i ara em volen liquidar. Això és històric! I aquí em tenen: jo sóc la meva prova!" (p. 277). La utopia, però, com ja sabem, elimina

qualsevol vestigi d'individualització, esborrada teòricament en benefici de la felicitat col·lectiva. El pessimisme característic de la utopia negativa queda substituït, en la proposta caldersiana, per una alternativa que, a pesar de la desconfiança inicial, acaba il·lusionant el protagonista. L'oncle Valentí, després de rebre la tercera visita del grup de treball de l'"Última Companyia", s'engresca com un infant amb les secretes promeses que acompanyaran el seu trànsit. I, com és habitual en l'autor, més enllà de la subversió del tòpic heretat, el conte s'adreça a enfocar els contrasentits i l'absurd de l'existència humana. El narrador, després de l'episodi de la mort controlada de l'oncle Valentí, desenvolupa una comprensible aversió cap als queviures que no presenten "una forma definida i de ràpida identificació" (p. 289), causada pels rumors sobre l'aprofitament alimentari dels cossos dels difunts a la "Casa de Trànsit":

"durant temps vaig avorrir la moixama, un requisit que m'agradava molt. Sí, ja sé que la moixama la fan de tonyina, però una cosa tan compacta i tan fosca es presta a variades combinacions. I amb els sabors sintètics fan miracles!" (p. 289).

La capacitat d'adaptació humana, però, només necessita temps per a assimilar fets i realitats que, de primeres, poden semblar inconcebibles o intolerables. Així:

"El calendari s'esfulla i ens va colgant sota una capa de vesc.

Un diumenge, a l'hora de l'aperitiu, vaig dir sense gairebé adonar-me'n:

-Compra'm moixama, Montse. Fa dies que no en menjo i em torna a venir de gust" (p. 289).



A "La societat consumida", el marcat dirigisme i la uniformitat social de les societats utòpiques, així com la crítica dels excessos de la societat de consum, vénen representats per l'ordre que imposa l'anella al nas de tots els individus. La mesura no es presenta obertament com a obligatòria, tot i que, a la pràctica, converteix en ciutadans de segona, desposseïts dels seus drets, aquells que s'hi resistesquen:

"els legisladors ho deixaven a criteri dels ciutadans, tot advertint-los lleialment que als qui no es possessin l'anella els seria difícil d'obtenir el passaport, no cobrarien punts i les vacances d'estiu i de Setmana Santa els serien fixades com a recuperables. El to del Butlletí era sec, sense aviciadures, per bé que amb un estimable toc humanitari, ja que deia (ben clar) que les delegacions d'hisenda cobrarien el cost estricte de l'anella i no pas la feina de col·locar-la, de manera que la perforació del nas i l'anestèsia sortrien de franc. En la pràctica, va resultar que per tenir dret a l'esterilització prèvia calia adquirir una pòlissa a benefici dels orfes de la marina" (p. 330).

El petit marge deixat per la llei per a l'expressió de la individualitat, consistent a poder triar el metall de l'anella, fa oblidar la prèvia imposició uniformitzadora. La transgressió de la llei, d'altra banda, pot obeir a causes ben diverses:

"Algunes senyores [...] s'arriscaren a exhibir un model d'anella amb diamants, de molt vestir i de preu elevat. Els posaven unes multes considerables, però no tant com les que aplicaven als elements progressistes que, a manera de protesta,

duien unes anelles de plàstic antireglamentàries, subversives, inspirades en l'art pobre" (p. 331).

L'oncle Oleguer és el protagonista d'una revolta ben diferent a la que protagonitzen els personatges positius de les utopies negatives que lluiten contra la deshumanització del món. Representant emblemàtic de l'esperit dinàmic, assenyat i treballador que ha convertit Catalunya en una societat pròspera i avançada, l'oncle Oleguer -"una mostela" que ha aconseguit la pròpia anella de franc, quedant-se'n una de mostra- no concep la rebel·lió contra l'ordre establert -el fet de portar anella-, sinó contra la decisió que el fabulós negoci haja anat a parar a territoris sense la preparació i les infraestructures especialitzades. Si, d'una banda, l'oncle Oleguer contempla amb satisfacció el progrés que significa l'acatament de la norma: "no s'estava de dir que anàvem bé, que només calia sortir al carrer i mirar per adonar-se que ens incorporàvem amb molta personalitat a la civilització occidental d'última hora" (p. 332), de l'altra, es bellugarà fins aconseguir que la producció de les anelles destinades al propi territori es quede a casa. És un gest desinteressat, motivat tan sols per la defensa de la dignitat col·lectiva. La càrrega corrosiva del conte de Calders és demoledora; la pèrdua de consciència del que significa la noció de dignitat, queda de manifest, amb una ironia sagnant, en el final del conte:

"És el que deia l'oncle:

-A mi no m'hi anava ni m'hi venia res, perquè la meva participació en els embalatges em rendeix igual tant si es fan les peces aquí com a fora. Però no m'agrada que ens trepitgin.

I amb un estremiment que li feia tremolar l'anella, afegia:

-Amb nosaltres no s'hi pot jugar! " (ps. 332-333).

**VIII- PARÒDIA I IRONIA EN L'OBRA DE PERE  
CALDERS**



Com ha quedat exposat en el capítol V, el pacte caldersià en relació a la literatura fantàstica és de caràcter paròdic. La transformació lúdica dels materials literaris del gènere fantàstic, esdevinguts estereotips com a conseqüència de la repetició, però, no ha estat correctament interpretada per una part considerable dels estudis sobre l'autor, la qual cosa ha contribuït a generar una imatge superficial i desenfocada de l'obra, la més estesa a nivell de divulgació, identificada amb una "lleugeresa" i amb un "humor" que hi apareixen en el fons, malgrat l'aparent entusiasme que suscita, com a trets distintius d'una pràctica literària de caràcter menor o directament adscrita al gènere fantàstic, sense tenir en compte l'enorme distància que existeix entre les convencions canòniques i la reutilització paròdica que en fa Calders.

Una de les raons principals que han afavorit aquesta consideració desvirtuada de l'obra de Calders cal cercar-la en la valoració negativa que arrossega històricament la noció de "paròdia", entesa pejorativament com a simple imitació burlesca de la literatura seriosa i important, un significat que és el que encara manté el terme en l'ús popular. El descrèdit de la paròdia es manté fins i tot en alguns dels estudis literaris actuals: com ha recordat Daniel Sangsue<sup>1</sup>, Roland Barthes, Tzvetan Todorov o Sigmund Freud són exemples particularment significatius d'una concepció de la paròdia com a desvalorització, com a discurs degradant que té com a funció rebaixar la literatura que imita.

Tanmateix, la literatura contemporània, amb una clara tendència cap a l'autoreflexió i conscient del seu estatus de pràctica de segon grau, ha trobat en la

paròdia un espai d'exploració insubstituïble. La pèrdua de la il·lusió d'originalitat que es produeix en el canvi del segle XIX al segle XX -com podem observar en la reflexió que Maupassant introdueix en el prefaci de *Pierre et Jean*: "que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit?"<sup>2</sup>- genera una consciència de "déjà vu" que anirà progressivament en augment. En sintonia amb aquesta pràctica, l'opció dominant en la teoria literària actual ha desterrat la idea de la burla com a component essencial de la paròdia, eliminant-ne d'aquesta manera la concepció subjacent com a modalitat literària que es limita a rebaixar de forma gairebé mecànica el model que imita. La paròdia, així entesa, passa a ser considerada un procediment dinàmic que enriqueix la interpretació de l'obra, el qual s'ha convertit en un dels mitjants privilegiats a l'hora d'entendre les relacions d'apropiació que cada obra estableix amb la tradició literària. En paraules de Pierre Schoentjes:

"cette façon de considérer le phénomène fait perdre à l'idée d'irrévérence l'importance qu'elle avait jadis. L'idée de dégradation et de moquerie, qui était très liée à la parodie comme genre, s'estompe et l'on considère actuellement que la parodie est le procédé le plus adéquat au travail d'appropriation que l'artiste réalise à partir des matériaux artistiques hérités des générations qui l'ont précédé"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. SANGSUE, D., *La parodie*, Hachette, París, 1994, ps. 8-10.

<sup>2</sup> MAUPASSANT, G., "Le Roman", dins *Pierre et Jean*, Albin Michel, París, 1968, p. 21.

<sup>3</sup> SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, París, 2001, p. 237.

Margaret Rose<sup>4</sup> arriba fins i tot a identificar la paròdia, en el seu nivell “general”, amb la metaficció i, en aquest sentit, amb la modernitat: una mena de discurs reflexiu que té com a objecte la pròpia literatura, posant-ne al descobert la ficcionalitat, i que posa en qüestió la capacitat de representació de l'obra literària.

Un dels punts essencials en què les diferents teories en circulació manifesten discrepàncies de criteri és el que afecta l'abast textual de la paròdia: d'una banda, tant la Retòrica clàssica com autors actuals, d'entre els quals citarem com a més representatiu d'aquesta línia Gérard Genette<sup>5</sup>, opten per una visió restrictiva de la paròdia, entesa com una tècnica de citació per part dels retòrics o com una “transformació lúdica d'un text singular” en el cas del teòric francès. És a dir, la paròdia, des d'aquesta perspectiva, pren com a objecte d'imitació únicament obres concretes. Cal advertir, però, que Genette fa una proposta prolixa, amb la incorporació d'una àmplia graella de conceptes, molts dels quals ocupen l'espai que altres propostes atorguen a la paròdia, la qual queda, així, força reduïda en l'abast. D'altra banda, els formalistes russos, Mikhaïl Bakhtin<sup>6</sup> o Linda Hutcheon<sup>7</sup> encapçalen, per la importància i la incidència que han tingut les seues aportacions en l'estudi del tema, una visió de la paròdia molt més àmplia, en la qual l'objecte d'imitació pot ésser tant una obra concreta com un gènere, un estil, etc. És en aquesta segona accepció que definim la literatura de Pere Calders com a paròdica, amb un ús de la transformació dels models que, com ha quedat demostrat en els capítols V, VI i VII,

---

<sup>4</sup> ROSE, M., *Parody/Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979.

<sup>5</sup> GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982.

<sup>6</sup> BAKHTINE, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

<sup>7</sup> HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Arts Forms*, Methuen, Nova York-Londres, 1985.



depassa, en general, els límits de les obres singulars per a treballar sobre les convencions dels gèneres.

Un altre dels trets fonamentals a l'hora de centrar una definició de la paròdia és el que fa referència a la seua relació amb la ironia. A pesar que els estudiosos de la matèria mantenen una cura escrupulosa a l'hora de distingir teòricament els conceptes de paròdia i ironia, el ben cert és que, en general, la paròdia moderna no es concep al marge de la ironia. Una de les delimitacions més clarificadores és la que devem a Linda Hutcheon. Segons aquesta autora, la ironia és un trop amb un àmbit d'acció estrictament intratextual, mentre que la paròdia és un gènere que funciona intertextualment. Hutcheon dóna la següent definició estructural de la paròdia:

"Une synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de la *doxa* littéraire. Cette signalisation de *différence* détermine les distinctions entre la parodie et d'autres modalités intertextuelles où par contre des structures dédoublantes mettent en relief la *similitude* des textes superposés"<sup>8</sup>.

En el pla semàntic, la ironia es defineix com una antífrasi, és a dir, funciona mitjançant la superposició estructural de contextos semàntics; la paròdia, per la seua banda, també marca una diferència a través de la superposició de contextos. És aquesta similitud estructural la que "explique l'usage privilégié (au point de passer pour

---

<sup>8</sup> HUTCHEON, L., "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", dins *Poétique*, 46 (1981), p. 144.

naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique"<sup>9</sup>. Amb aquesta estructura compartida de superposició que té com a objectiu establir una diferència, hom pot dir que la paròdia funciona intertextualment exactament igual com funciona la ironia intratextualment.

A més, tant la ironia com la paròdia exigeixen, per part del lector, una competència suficient per a assegurar-ne la correcta i completa descodificació: "L'ironie, la parodie et la satire n'existent que virtuellement dans des textes ainsi encodés par l'auteur; mais elles ne sont actualisées que par le lecteur qui satisfait à certaines exigences (de perspicacité, de formation littéraire adéquate)"<sup>10</sup>.

L'ús de la ironia com a procediment central de la paròdia explica que el terme paròdia s'utilitzi per a designar "ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-) citations d'ampleur variable"<sup>11</sup>.

Pere Ballart, en el seu detallat estudi, aïlla la ironia d'altres modalitats discursives properes, com és el cas de la paròdia. Ell també, però, constata la similitud de procediment que l'estructura dual característica d'ambdues modalitats estableix entre ironia i paròdia: "la alianza de ironía y parodia traslada al ámbito de la intertextualidad el diálogo, tan a menudo chocante, que el resorte irónico entabla entre realidades contradictorias"<sup>12</sup>. Més endavant, però, els vincles entre ironia i paròdia apunten un canvi d'estatus, que passa de la similitud a la identificació, amb la paròdia com a

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>11</sup> SCHOENTJES, P., *op. cit.*, p. 238.

<sup>12</sup> BALLART, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 423.

varietat pròpia de la ironia en el terreny de la intertextualitat literària, tal com es deixa clarament entreveure en aquesta reflexió:

"En última instancia, quien decide echar mano de la ironía puede también darle sentido dejándose subyugar por los efectos polifónicos que provoca y por su contraste entre apariencia y realidad, todo lo cual, en el ámbito estricto de la serie literaria, con los estilos y convenciones que la tradición hace canónicos, sólo puede conducir al ejercicio de la parodia, en una revisión de la propia creatividad del medio y de sus límites"<sup>13</sup>.

La identificació esdevé plena, sense restriccions, quan Ballart distingeix, en l'establiment de la taxonomia irònica, els diferents tipus de contrast que originen les diferents modalitats de figuració irònica. Així, en arribar al grup d'ironies que operen per contrast entre el text i altres textos, Ballart ha de referir-se al "evidente alcance intertextual"<sup>14</sup> que hi assoleix la ironia i acaba per afirmar obertament que "el texto dialoga así con otros textos y la ironía deviene parodia"<sup>15</sup>.

La paròdia només assoleix el seu sentit si el lector és capaç de reconèixer la presència del model parodiat en el text paròdic. Aquesta exigència depèn, en últim terme, en la seua realització concreta, del bagatge cultural del lector; però també condiciona, és clar, la tria del text objecte de la paròdia, ja que ha de garantir-ne la perceptibilitat que faça possible una correcta recepció. Com ha assenyalat P.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 326.

Schoentjes, l'únic requisit que ha d'acomplir un text per a esdevenir parodiat és que "l'oeuvre doit être suffisamment connue pour que les effets ne soient pas perdus"<sup>16</sup>.

Deixant de banda les obres que gaudeixen de fama i poden convertir-se en objecte de paròdia sense que la seua originalitat resulte un obstacle, en general, allò que pot ésser parodiat és allò que ha esdevingut convencional: "Ce qui provoque (à) la parodie, c'est en effet un trait, un procédé devenus (par leur récurrence ou leur ancienneté) conventionnels, et privés par là de leur caractère esthétique"<sup>17</sup>.

Pere Ballart ha cridat l'atenció sobre les evidents implicacions iròniques que comporta la denúncia del caràcter artificios del text original per part del text paròdic, les quals tenen per efecte la relativització del criteri estètic: "el texto parodiado se revela esclavo de una serie de convenciones que, aceptadas, le otorgan validez"<sup>18</sup>.

### 8.1 Les paròdies caldersianes

Els procediments paròdics es converteixen en el principal instrument amb què Calders vehicula una manera de concebir la pràctica literària que l'autor ja posa de manifest, com ha assenyalat Maria Campillo, en els articles que publica al diari "Avui" en els anys trenta: "trobem en el Calders d'aquesta època una preocupació pel caràcter de la "representació" artística, de la ficció i de les convencions en què pot moure's la ficció"<sup>19</sup>. La mateixa Campillo ha indicat que la paròdia caldersiana instaura una relació lúdica amb les expectatives del lector que "pot anar des de la simple

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 237.

<sup>17</sup> SANGSUE, D., *op. cit.*, p. 34.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 424.

<sup>19</sup> CAMPILLO, M., "La mirada de Pere Calders", p. 116.

transmutació de codis [...] a l'explicitació dels mecanismes que regeixen la construcció literària"<sup>20</sup>.

La paròdia dels gèneres literaris relacionats amb el sobrenatural constitueix, com ha quedat exposat al llarg d'aquest estudi, el corpus més rellevant -i més visible- de la imitació transgressora caldersiana; la raó principal que converteix aquests models literaris en objecte de la paròdia caldersiana, però, no és tant el factor "sobrenatural" com la seua condició d'estereotipats. És per això que no ens pot sorprendre que, en l'obra de l'autor, la pràctica paròdica s'exercite sobre altres codis literaris igualment identificables com a convencionals. Així, hi podem rastrejar diferents exemples de paròdia establerts en relació a altres gèneres literaris. El mecanisme de producció és idèntic al que hem analitzat en les obres que prenen com a objecte els gèneres de la tradició fantàstica, la qual cosa demostra que el tret distintiu que caracteritza la literatura de Pere Calders no són els tòpics de gènere, sinó la seua transgressió, és a dir, la paròdia.

El relat policíac basat en la investigació d'un crim que culmina amb la detenció de l'assassí és un altre dels models literaris objecte de la paròdia caldersiana. En "Al bat de l'estiu (Esborrany de fulletó)" (TSA), un munt d'indicis assenyalen el narrador-protagonista com a responsable de l'assassinat comès al balneari; les paraules del sergent de la guàrdia civil, però, posen al descobert una de les convencions més recurrents en aquesta mena de narrativa, segons la qual, la investigació acaba per demostrar que el criminal no és el sospitós a qui les proves semblen incriminar de manera incontestable:

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 113.

"-Vostè no s'amoïni. És el que ho té més bé de tots, precisament perquè és el més sospitos. L'experiència m'ensenya que les coses no són mai tan fàcils. Potser l'hauré de detenir, però no s'espanti" (p. 408).

És a dir, el tòpic del gènere policíac s'ha convertit, en la versió paròdica, en el principal argument provatori d'innocència. Amb aquesta transformació, el text paròdic posa en evidència la repetició mecànica en què ha desembocat l'ús repetit del mateix guió, mancat de qualsevol vestigi del factor sorpresa que tenia en el seu origen. L'al·lusió al model de referència parodiat es fa explícita quan un dels personatges reclama la presumpció d'innocència per a l'acusat, el qual, agraït, reflexiona: "Es coneixia que havia vist molt cinema americà o llegit moltes novel·les policíiques" (p. 406), una possibilitat que el narrador contempla en primer lloc, abans de pensar a atribuir la reclamació de garanties jurídiques a la seua hipotètica professió d'advocat.

Si en "Al bat de l'estiu (Esborrany de fulletó)" l'episodi de l'innocent falsament acusat forma part d'una història més àmplia, paròdia, al seu torn, del model fulletonesc, com ve indicat per l'adscripció genèrica inclosa al títol, en "Mosques a millor vida" (HD), la paròdia d'aquest mateix episodi topificat ocupa en solitari l'atenció del conte. Ara ni tan sols sabem qui ha mort ni en quines circumstàncies; per a l'interès del relat, el narrador en té prou amb assenyalar que s'ha comès "un crim", sense ni tan sols individualitzar-lo amb l'ús de l'article determinat. L'escena discorre a la biblioteca -un altre tòpic que remet a la tradició anglesa del gènere policíac-, on l'inspector ha reunit els implicats:

"-Senyores i senyors -els digué-, seria inútil allargar les molèsties i perdre més temps. La cosa, com sempre, és diàfana: la culpable és la persona que ha semblat més innocent durant tota la investigació, o sigui la senyoreta Clara. En canvi, el xofer, que ha estat víctima de totes les sospites, amb totes les proves en contra i uns motius que se'ns apareixien poderosos, està net de tota culpa" (p. 260).

La inutilitat i la pèrdua de temps assenyalades per l'inspector només es basen en l'experiència "literària", ja que el cas segueix -"com sempre"- el patró codificat pel gènere. Ni tan sols la confessió de culpabilitat del xofer farà canviar d'opinió el policia, el qual atribueix la declaració a un desig de publicitat que no aconseguirà enganyar-lo "ni per un instant" (p. 260).

"La clau de ferro" (CVO) s'ha d'entendre com la imitació paròdica dels relats d'intriga, no tan sols per la gratuïtat del misteri de l'armari, una pura fantasia del protagonista que li permetrà assolir l'èxit social però de la qual acabarà esdevenint víctima, sinó, sobretot, pel trencament del pacte de lectura per part del narrador extra-heterodiegètic, el qual fa una ostentació d'omnisciència que no aconsegueix a l'hora de proporcionar la informació essencial que ha promès. La frustració dels personatges del relat marc per no poder conèixer el misteri que amaga la clau de ferro queda, en principi, al marge de les expectatives del lector per l'anunci del narrador d'oferir-li la narració completa i ordenada de l'episodi: "¿Però qui ens priva a nosaltres de saber-ne alguna cosa més?" (p. 214). Tanmateix, el desenllaç de la història deixa els interrogants principals sense resposta i sense cap interpretació plausible a la llum de la informació -suposadament exacta- sobre els fets esdevinguts. Si el relat d'intriga planteja un misteri que la narració ha de resoldre, Calders en capgira l'esquema amb un conte que,

primer, revela la inconsistència d'un misteri només aparent, però que, a la fi, planteja un misteri real -la sang que s'escola d'un armari que hom creia buit- que restarà sense solució.

La paròdia del que podem anomenar “narrativa de judicis”, centrada en la descripció de l'espectacle a l'americana dels processos judicials, divulgat entre el gran públic per infinitat de pel·lícules i sèries de televisió, compta amb un parell d'exemples en la producció caldersiana: "Un crim" (CVO) i "El dia del judici" (CD). En un dels seus articles, Calders feia referència a la popularització del gènere feta pel cinema americà, així com a la condició de simulacre d'una administració de Justícia més dependent de la perícia dels advocats que del respecte als elevats principis que teòricament l'animen:

"Un nombre important de pel·lícules d'aquell país ha fet familiars a tot el món els judicis amb jurat, defensor, fiscal i jutges amb gran poder de decisió. Si el fiscal en sap més que el defensor, l'acusat ho té malament (hagi fet el que hagi fet) i, a la inversa, un defensor ben preparat pot treure del foc castanyes de molt compromís"<sup>21</sup>

En "Un crim", la inversió de valors respecte al model actua com a mecanisme paròdic: la vista judicial no serveix per a demostrar la innocència d'un acusat-víctima ni per a demostrar la culpabilitat d'un assassí, sinó per a absoldre el criminal, amb la qual cosa, la “moralitat” final pot concloure irònicament que "una conducta recta sempre té premi" (p. 307). Les alegacions de l'advocat defensor utilitzen la modalitat de



contrast irònic que Ballart denomina “reductió ad absurdum”, consistent en la distorsió dels arguments lògics. Així, la premeditació és converteix en un atenuant perquè:

"Només el criminal empedreït mata sense pensar-s'hi, perquè no té cap dubte moral a resoldre. L'aficionat, la persona que no hi té la mà trencada, quan ha de matar es baralla amb la seva consciència i la cosa s'allarga. “Premeditació”, diu la gent. Meditació, simplement, rectifico jo" (p. 306).

L'agreujant de nocturnitat sofreix una idèntica deformació en el discurs exculptori de la defensa:

"L'home honrat, quan ha de matar, se'n dóna vergonya i cerca que la nit el tapi. Al criminal nat, tant li fa. No té una mesura que li serveixi per a adonar-se de la maldat i mata sense pudor, a la llum del dia" (p. 307).

L'argumentació restitueix l'honorabilitat en entredit de l'acusat i permet que, sobre aquesta base, es dicte un sentència absolutòria:

"L'acusat, senyors, ha dit públicament que no hi tornarà mai més. ¿Qui som, nosaltres, per a dubtar de la seva paraula?" (p. 307).

---

<sup>21</sup> CALDERS, P., "És cega la justícia?", dins *Mesures, alarmes i prodigis*, p. 40.

Com ha assenyalat Campillo, a pesar que Calders tendeix prioritàriament a manllevar tòpics i convencions de gènere en comptes de parodiar obres concretes, en el cas d'"Un crim" resulta pertinent considerar la referència de *Crim i càstig*, de Dostoievski. En la paròdia caldersiana, es tracta, òbviamment, d'un crim "sense càstig" i "els arguments exculpatoris de l'advocat defensor capgiren completament la idea de "culpa" tal com és viscuda per Raskòlnikov"<sup>22</sup>.

"El dia del judici" construeix la paròdia mitjançant la inadequació de les accions i els comportaments dels personatges en relació al model de referència. A diferència de l'argument canònic, centrat en el desenvolupament del judici, el conte de Calders inicia el relat just en el moment en què el jutge ha dictat sentència. L'intent de l'acusat per escapar al seu destí el du a fer servir argumentacions estrictament jurídiques però que resulten incongruents respecte al to i al caràcter de la situació que preconitza el gènere. Així, es declara "objectador de consciència" (p. 192), denunciant la injustícia de sotmetre'l a una condemna contra la qual ell té una oposició moral. Per aquesta raó, reclama una sentència alternativa: una multa o, traslladant la justícia al terreny del càstig d'una entremaliadura infantil, un sermó i una bufetada del jutge. L'altra maniobra dilatòria del reu consisteix a exigir les seues darreres voluntats, un requisit que forma part del tòpic, però no en l'estadi judicial sinó en els moments immediatament anteriors a l'execució de la sentència. El contingut d'aquestes darreres voluntats també trenca les expectatives del lector, per la transgressió de nivells que hi introdueix: el condemnat demana que siga el propi jutge l'encarregat d'executar la pena de mort "amb les seves pròpies mans" (p. 194). I, a partir d'ací, la situació esdevé delirant: el jutge li salta al coll, amb una manca total de respecte a la severitat pròpia del càrrec, mentre

---

<sup>22</sup> CAMPILLO, M., "Els mecanismes narratius de la catàstrofe", p. 239, n.7.

exclama "Donem-li gust! [...] Vol requisits, el sibarita!" (p. 195); el fiscal es veu obligat, tal com és propi de la seua missió, a col·laborar amb el jutge, mentre que l'advocat defensor, com també sembla lògic, es posa de la part de l'acusat. En el transcurs de la baralla, el fiscal mata l'advocat i la situació jurídica de tots plegats queda completament trastocada; com remarca el reu, "de tots els protagonistes del procés, ell era l'únic que s'havia portat d'una manera irreprotxable" (p. 200).

Els desajustaments entre les expressions utilitzades i la situació en què s'utilitzen són un dels procediments irònics de major rendiment en el conte: la formalitat inherent a les figures del jutge i del fiscal contrasta amb la seua forma de parlar, amb exclamacions com "Quina barra!" (p. 192) o "Poll ressuscitat!" (p. 196). La frase "Un bell morir tota una vida honora" s'entén com la bona acció d'assumir el reu la culpabilitat de la mort de l'advocat -"Dues morts al preu d'una de sola" (p. 198)-, exculpant-ne el fiscal i el jutge.

Com ja passava en "Un crim", la transgressió caldersiana aboca a un desenllaç que, contra el que és ideològicament preceptiu en el model, demostra l'encert de no castigar el criminal; en aquest cas, el reu s'ha convertit en un ciutadà exemplar: "Té consideració social, i hauria estat una llàstima malgastar-se'l al garrot" (p. 201).

"Reconversió urgent" (UEAJ) parodia la narrativa d'espionatge. Dos dels tòpics més coneguts d'aquest gènere, els missatges que els espies fan desaparèixer empassant-se'ls, per evitar que puguin caure en mans de l'enemic, i el fet que els agents d'intel·ligència posen en risc la pròpia vida no tan sols en l'enfrontament amb les potències enemigues, sinó també pel perill que comporta el propi bàndol, a causa de la complexa xarxa d'interessos polítics i del característic sistema d'actuació al marge de la llei, apareixen fora de context i amb un tractament desviat de la norma en el conte

de Calders. L'espia s'ennuega a la Rambla i ha de ser atès per un metge, enmig de l'expectació dels transeünts. El canvi de registre del tòpic es veu intensificat per la recurrència d'un incident, esdevingut habitual en la vida quotidiana, que, per definició, havia de pertànyer al món paral·lel de l'espionatge, incomunicat amb la realitat de cada dia: el metge ho posa de manifest en assenyalar que "en el que portem de mes, ja he hagut d'assistir tres casos com aquest" (p. 75). La solució del problema no prové dels sofisticats laboratoris que produeixen les substàncies i els estris d'alta tecnologia que utilitzen els agents secrets en l'exercici de les missions, com és ara el cas del popular James Bond. En la versió caldersiana, l'ennuegament dels espies s'acabaria amb la incorporació d'un paper inventat pel propietari d'una petita indústria de Capellades:

"un tipus de paper d'autolubrificació esofàgica, que s'empassa com bresques i és digestiu. Porta incorporades, a més, unes vitamines que estimulen la capacitat de pensar" (p. 76).

Les gran potències, però, no han tingut interès a adquirir el producte perquè, i ací hi apareix el segon tòpic, "les centrals d'intel·ligència es veuen sotmeses a detalls que escapen a la comprensió del comú dels mortals" i "ja els convé que alguns dels seus agents s'escanyin, per molt cruel que sembli a primera vista" (p. 77).

En algunes ocasions, com hem vist que ocorre amb "Al bat de l'estiu (Esborrany de fulletó)", el títol del conte incorpora una indicació explícita de la imitació paròdica: és el cas d'"Estudis per correspondència (Conte negre)" (DTAM) o de "Vides exemplars" (HD). En "Estudis per correspondència", la tieta Emília -la qual ha embalsamat, trossejat en peces i facturat per correu el cadàver del seu estimat, amb el

qual vivia en secret, reclosa a l'habitació de la casa familiar-, en contra de les expectatives que obri l'adscripció genèrica, viu amb una plena normalitat la situació. Per això, acusa de malpensat el policia per barrinar la "història tenebrosa" (p. 88) anunciada pel títol. El conte té com a principal model literari el clàssic *Romeu i Julieta*, amb l'enfrontament de les dues famílies que s'interposa en l'amor dels dos joves, l'escalada del balcó d'un Oriol esdevingut "cavaller" (p. 78), el desenllaç (aparentment) tràgic i la reflexió final de l'inspector: "És un dels romeus i juliets més bèsties que conec" (p. 90).

"Vides exemplars" conta la història edificant de la biografia de l'eruga Flopa. El canvi de registre de l'"exemple", que passa de l'heroi humà a l'animal i s'inscriu explícitament en la literatura infantil, col·labora a atenuar l'habitual càrrega corrosiva de la inversió paròdica caldersiana, tal com podem apreciar en la lliçó que tanca el conte:

"Les coses són com són, i nosaltres estem convençuts que la Flopa honora la seva espècie. No ens faria cap nosa de tenir-la sempre present, i fins i tot posar-la com a exemple" (p. 249).

En aquesta ocasió, la modèlica existència de l'eruga s'erigeix com una afirmació de la "veritat" de la ficció, amb marques contínues d'autoconsciència textual, contraposada a la visió estrictament científica -i, per tant, limitada- dels entomòlegs que es neguen rotundament a acceptar que una eruga pugui alterar el seu destí biològic.

"Filomena Ustrell (1916-1962)" (IS) també respon, com ja ha indicat Maria Campillo<sup>23</sup>, a la manipulació paròdica de la "vida exemplar". El model parodiat passa pel sedàs del procediment irònic de la litote, que consisteix a superposar un to inadequat (el de la "vida exemplar") a uns esdeveniments que hi xoquen. Així, "el pes específic dins la història del país" (p. 322) de la Filomena es basa en el sol mèrit d'haver convertit el seu fill neulit en un futbolista de llegenda. Per la resta, la biografia del personatge no es pot dir que resulte precisament modèlica:

"tingué una infantesa que no va cridar l'atenció de ningú, i fou educada a batzegades, més en habilitats domèstiques i d'adornar que no pas en cultura humanística" (p. 321).

"La Filomena no estava per pensar en bodes de conveniència. Deixant de banda la feblesa econòmica, mai no havia tingut cop de vista i, si es va col·locar, fou ben bé perquè en aquest món tot es despatxa" (p. 321).

Fins i tot en la seua "etapa heroica" és presentada com "una vídua ensopida molt elogiada per tothom" (p. 322). En definitiva, l'edificació moral de la història d'aquesta mare abnegada rau en el fet d'haver ensenyat el seu fill a defensar-se, a cop de puntades de peu, dels qui l'empipen mitjançant una intensa disciplina a base de "guitzes al cirerer". El potencial futbolístic d'aquest entrenament serà atribuït, en la versió "exemplar" de la biografia, a virtuts com la lucidesa i la intuïció.

---

<sup>23</sup> CAMPILLO, M., "Els mecanismes narratius de la catàstrofe", p. 239.

Pel que fa a la incorporació/subversió que, en relació a la tradició dels relats de naufragis, representa *Ronda naval sota la boira*, remetem a la penetrant i detallada anàlisi realitzada per Maria Campillo<sup>24</sup>. Segons aquesta autora, la manipulació de les convencions pròpies del model exercida en la novel·la de Calders cal entendre-la essencialment vinculada als fonaments de la poètica caldersiana:

"Si el naufragi constitueix el grau més alt de la catàstrofe, correlativament *Ronda naval sota la boira* és "la novel·la més pura del més pur Calders", per dir-ho amb paraules de Triadú, atès que l'ús que l'autor fa, en aquest relat de peripècia catastròfica (valgui la redundància), de totes les formes literàries de l'alteració i de la transformació, transporta la càrrega de significat més complexa de tota la seva obra. I, alhora, l'explica sencera en tractar-se, com es tracta, d'una operació bastida, primer, sobre un "capgirament" canònic i paradigmàtic -per metafòric- en la tradició novel·lística i, segon, sostinguda amb mecanismes literaris altament capgiradors"<sup>25</sup>.

Retornarem sobre el tipus de contrast irònic que representa l'aparell editor de *Ronda naval sota la boira* en l'apartat següent.

Pel que fa a la utilització dels procediments paròdics sobre el gènere de la literatura de guerra en l'obra de Pere Calders, recordem que ha quedat ja explicada en l'apartat 4.2 d'aquesta tesi.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, especialment ps. 243-253.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 253.

D'altra banda, la importància de la paròdia com a principal mecanisme de relació amb la tradició literària establert per la poètica caldersiana, convertiria el seu rastreig detallat i exhaustiu en una tasca monumental que escapa a les pretensions del present treball. Ens conformarem, doncs, a apuntar altres subgèneres objecte de transformació paròdica en l'obra de l'autor assenyalats per Maria Campillo: "la paràbola edificant a "Les relacions entre el bé i el mal" o el tractat de gastronomia a "Refinaments d'ultramar" [...], els referents dels subgènere duelístic, derivat de la novel·la de capa i espasa"<sup>26</sup>. Aquests darrers apareixen, com ha indicat Campillo, a *La glòria del doctor Larén*, i també a "El poder de la conversa" (TSA) i "L'honor a la deriva" (HD). El narrador del conte citat en últim terme inicia el relat, precisament, fent referència a la tradició literària en què insereix -paròdicament, com té ocasió de comprovar tot seguit el lector- el relat:

"La història dels duels, el dia que es pugui escriure sense plànyer-hi volums, tindrà un interès fora de mida. Hi ha en la matèria elements romàntics, d'enjòlit, d'intriga policíaca i de drames d'amors desesperats.

Un cop s'arriba en aquesta conclusió, cau pel seu propi pes que tothom hauria d'aportar-hi les informacions que posseeixi. Endut per aquesta crida, em sento obligat a explicar un cas verídic, del qual en tinc notícia per transmissió oral familiar" (p. 219).

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, ps. 239-240.



L'al·lusió al paradigma de gènere del narrador d'"El poder de la conversa", per la seua banda, aporta una clara mostra d'autoconsciència textual en posar en evidència una de les convencions més estereotipades del model:

"Sempre m'ha semblat incompreensible que aquest ritual de defensa de l'honor s'hagi de celebrar de matinada, quan encara fresqueja, i que a més calgui oficiar en cos de camisa, de manera que és difícil de saber si la pell de gallina es deu a l'aprensió natural que produeix un acte de tanta transcendència o bé a la rosada del trenc d'alba" (p. 300).

## **8.2 Altres mecanismes de la figuració irònica en l'obra de Pere Calders**

Si, seguint la proposta de Pere Ballart, la paròdia és la modalitat de la ironia que estableix el característic contrast irònic entre el text i altres textos, les altres dues modalitats d'ironia amb què Ballart completa la seua sistematització de procediments estilístics propis de la figuració irònica també tenen una presència significativa, nuclear, en l'obra de Calders. Ballart formula la seua proposició en els següents termes:

"Así pues, el criterio rector para otorgar identidad irónica a un determinado pasaje literario debe ser, en definitiva, el que preste atención al tipo de contraste que la ironía desencadena y sea capaz de precisar a qué niveles textuales se suscita el conflicto así percibido por el lector. En mi opinión, y partiendo de tales premisas, es posible hablar por separado de tres grandes grupos de ironías, cuya diferencia específica es, precisamente, el entablar el contraste

argumentativo entre planos de significación muy dispares. El primer grupo, que comprende sin duda alguna el mayor número de las ironías que se practican en literatura, está formado por aquellos pasajes cuyo contraste se inscribe en la órbita del propio texto, al disponer un desfase irónico entre una parte y otra de la obra, pudiendo entenderse por “parte” tanto un tono expresivo como un episodio, o un esquema lógico de exposición del material. [...] El segundo es el de las ironías que abren un conflicto entre el mundo del texto y su inmediato contexto comunicativo, incorporando así a la obra figuras o alusiones que ponen en evidencia la factura literaria, y por consiguiente artificial, de la misma. Por último, el tercer grupo de ironías plantea un conflicto de valores entre el texto y lo que podría llamarse en sentido lato la serie cultural, instancia que en la mayoría de los casos se concreta en una serie estrictamente literaria y en sus ejemplos más reconocibles: el texto dialoga así con otros textos y la ironía deviene parodia. Tres géneros de contraste, en consecuencia, que dan lugar a otras tantas clases de ironía”<sup>27</sup>.

A diferència de la paròdia, les ironies de contrast textual i de contrast entre text i context comunicatiu no incideixen en el tractament literari dels tòpics i convencions de la tradició fantàstica en l'obra de Pere Calders. O, si més no, no hi incideixen en funció de l'especificitat dels materials fantàstics. Tot i això, pensem que la millor manera de situar els usos i funcions de la ironia de caràcter intertextual en l'obra de Calders és, precisament, no presentar-la de manera aïllada, al marge de la bateria de procediments, igualment irònics, que conformen, juntament amb la paròdia, el principal nucli de

---

<sup>27</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 326.

recursos estilístics de la literatura caldersiana. Per aquest motiu, encara que sense afany d'exhaustivitat i només amb la pretensió de contextualitzar el nostre objecte d'estudi dins la sèrie que li correspon, analitzarem les ironies textuais i les ironies de contrast entre text i context comunicatiu en l'obra de Calders.

### **8.2.1 Ironies de contrast entre text i context comunicatiu**

A aquesta categoria pertanyen aquelles ironies que, en paraules de Ballart, "integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria"<sup>28</sup>. Aquesta incorporació al text d'alguna de les entitats o circumstàncies que provenen de la situació d'escriptura o de lectura posa de manifest el caràcter ficcional, artificios, de l'obra literària.

*Ronda naval sota la boira* ofereix, en aquest sentit, l'exemple més complex i més elaborat de tota la producció caldersiana. El narrador aconpleix l'encàrrec de donar forma literària, "novel.lant-les", a les notes que conformen el "Diari" d'Oleguer Sureda i, en aquesta transformació, es reserva explícitament "el dret d'escurçar o afegir lliurement" (p. 209), és a dir, el dret de manipular, segons els interessos de la ficció, els materials de la història. En les "Instruccions per a la lectura d'aquest llibre (Altrament dites CAPÍTOL 0)", ja havia advertit que, en relació al suposat original, alguns detalls "a les nostres mans, hauran d'aparèixer forçosament confusos, en atenció a la bona premsa" (p. 19). En el seu paper d'editor, el narrador va molt més enllà del comentari metadiscursiu puntual sobre el text i la seua organització, atribucions que la

convenció novel·lística tradicional atorga a la figura, per a posar al mateix nivell de la narració de la història un metadiscurs intercalat, del qual ell n'és l'únic responsable, que crida constantment l'atenció sobre les convencions literàries de construcció de la novel·la. El metatext, doncs, lluny de tenir un simple caràcter funcional o estructural, assoleix un protagonisme compartit amb els esdeveniments del naufragi del "Panoràmic". Per a l'anàlisi de la dimensió irònica del joc narratiu i del joc paratextual amb què Calders construeix un pacte de lectura de patent caràcter lúdic comptem amb l'aclaridor estudi de Vicent Simbor, "*Ronda naval sota la boira: el pacte del somni*"<sup>29</sup>, un treball que subscrivim plenament i que seguirem en el nostre comentari.

Podríem aplicar a la novel·la de Calders el comentari que Denis Mellier dedica a *Malpertuis*, de Jean Ray:

"Le métadiscours qui a été confié au narrateur premier et qui se déploie dans le récit-cadre ne cesse d'attirer l'attention du lecteur sur une évidence: la mise en texte de *Malpertuis* passe par la conscience littéraire de l'existence et des procédés de *Malpertuis*. L'aventure ne sera transformée en histoire, le mystère ne pourra être levé, que si le texte se construit et que si sa régie dispose de ses effets: le plaisir du texte et la promesse du sens sont à ce prix. Le métatexte chez Ray passe d'emblée par une reconnaissance des pouvoirs du conteur et de l'écrivain à travers le masque d'un double, celui de l'éditeur-voleur de récits"<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 348.

<sup>29</sup> SIMBOR, V., "*Ronda naval sota la boira: el pacte del somni*", dins *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*, Universitat de València-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, València, 1991, ps. 245-252.

Com ja ha advertit Simbor, l'aparell paratextual de *Ronda naval sota la boira* juga un paper clau a l'hora d'establir la dimensió irònica de la novel·la. En els prefacis, en el postfaci, en els epígrafs i en les notes<sup>31</sup> les indicacions sobre les condicions de lectura, sobre l'artifici de l'escriptura i sobre les convencions del gènere esdevenen elements decisius en la conformació del pacte de lectura irònic proposat per l'autor. Així, per exemple, les instruccions sobre la millor manera de preparar-se per a llegir el llibre :

"La llum procedent del costat esquerre del lector, una mica per damunt de la seva espatlla, és la que aconsellen els tècnics per no fatigar la vista. Bo és de llegir descansant el cos, en el llit o còmodament assegut, fent tot el que calgui per a deixar lliure la ment de preocupacions estranyes al llibre que es té als dits. El silenci, la pau, un ambient confortable i la segura evidència que cap temença no ens pertorbarà són elements que contribueixen a una lectura plàcida i profitosa" (p. 15).

El fragment de conversa entre Arinsal i el narrador-editor que encapçala, com a epígraf, l'"Addenda al Capítol II" és un exemple particularment significatiu del joc irònic amb les convencions novel·lístiques que aporten les notes-capítol:

---

<sup>30</sup> MELLIER, D., *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, p. 60.

<sup>31</sup> De notes, Simbor en distingeix tres classes: les notes-capítol, autònomes i provistes de títol ("Ecolis, dades generals i notes especialitzades annexes al Capítol I", "Addenda al Capítol II", "Comentari al marge del Capítol III", "Eixida del Capítol IV", "Aspectes no revelats en el Capítol V" i "Extensió del Capítol VI"), les notes breus a peu de pàgina dels capítols de la història i les notes, a un segon nivell, situades a peu de pàgina de les notes-capítol.

"-El que m'expliqueu de fer el llibre novel.lant el diari d'en Sureda no és cap prodigi d'imaginació, però encara us ho passaria. Ara, el propòsit d'intercalar uns entrecapítols amb lletra cursiva on l'autor -vós en aquest cas- pugui lliurar-se a la reflexió i a l'anàlisi, és abominable.

-Això no obstant -responia jo-, és una bella tradició de la qual han fet ús escriptors de tots els països. La facultat d'interposar els propis pensaments al marge de l'acció dels personatges...

-No m'heu entès, no m'heu entès! -interrompé ell-. El que és abominable és la lletra cursiva" (p. 73).

Perllongant la denúncia de l'artifici de composició que tota obra literària exigeix, en nota a peu de pàgina, el narrador-editor declara els efectes que aquesta conversa tindrà en la composició de la novel.la: "A partir d'ara -i com a conseqüència de les paraules transcrites- els tipus inclinats només s'usaran en frases soltes i paràgrafs curts. Mai en pàgines senceres" (p. 73, n. 1). Un altre exemple que posa de manifest la funció irònica de les notes a peu de pàgina és l'advertència, al Capítol V, que "Des d'ara, les crides a peu de pàgina seran reduïdes al mínim o totalment suprimides, perquè els esdeveniments tendiran a precipitar-se" (p. 153, n. 1).

Pel que fa a la utilització irònica dels epígrafs que encapçalen tots els capítols, amb l'excepció del primer, més que acomplir les funcions canòniques de "comentar el títol i/o el text del capítol encapçalat"<sup>32</sup>, la seua principal funció narrativa és, en paraules de Simbor:

"l'efecte-epígraf; és a dir, el joc que li permet la seua simple presència o absència, car l'epígraf és també un senyal (un indici) de cultura, una contrasenya -com recorda Génette- d'intel.lectualitat"<sup>33</sup>.

L'únic epígraf que no és al·lògraf, el corresponent al capítol IV, encara contribueix millor a fer ostensible la convenció fixada per la tradició, ja que és aprofitat per a introduir una salutació irònica de l'autor -identificat amb les inicials P.C.-: "Sense cap particular al qual referir-se des d'aquí, l'autor saluda afectuosament el(s) seu(s) lector(s)" (p. 125).

En definitiva, com conclou Simbor, el joc paratextual i el joc narratiu de la novel·la de Calders trenquen les expectatives del lector amb uns procediments narratius de caràcter irònic que posen al descobert les convencions tradicionalment implícites i amb voluntat d'invisibilitat en el gènere:

"la presència de l'editor en el paratext és tan aclaparadora que crea la confusió en el lector. És una irrupció hipertròfica en el llindar del text, inusual i xocant; molt més encara perquè la barrera entre paratext i text és violentada en el cas de les notes-capítol, ja que esdevenen en certa manera una perllongació de la història. El lector s'ha avesat a l'existència del duet autor-narrador: un autor d'existència real, vull dir amb constància en el registre civil, i un ens narratiu, pertanyent al món ficcional, al qual anomenem narrador. La possible estupefacció del lector davant *Ronda naval sota la boira* ve provocada, com hem assenyalat, per la

---

<sup>32</sup> SIMBOR, V., "*Ronda naval sota la boira: el pacte del somni*", p. 249.

<sup>33</sup> *Ibid.*

incansable presència dominadora de l'editor (als prefacs i al postfaci, als epígrafs i a les notes, sobretot a les tan especials notes-capítol), de tal manera que el duet és substituït per un trio: l'autor, l'editor (explícitament identificat amb l'autor, Pere Calders) i el narrador (Oleguer Sureda)"<sup>34</sup>.

La incorporació de l'autor a un àmbit que no li és propi, el de la ficció, que Simbor ha assenyalat en *Ronda naval sota la boira*, és, com ja sabem, un dels procediments que fa servir la ironia de contrast entre el text i el context comunicatiu. Calders repeteix el recurs en altres de les seues obres, de manera més o menys explícita però sempre perfectament perceptible per al lector que coneix les dades bàsiques de la biografia de l'escriptor. A "Feblesa de caràcter" (CVO), el narrador-personatge que desapareix amb el lladre, abandonant la seua vida de "ciutadà honorable i contribuent de bons costums" (p. 299) s'anomena "senyor Calders", i a "Un crim" (CVO), l'assassí rep el nom de "senyor Pere" (p. 305). En altres ocasions, la identificació de personatge i autor no resulta tan inequívoca, però hi ha indicis suficients que permeten establir-la. Així, la confessió inicial del narrador de "Sabotatge cibernètic" (HD) inclou tres dades -dedicació literària, passió per les màquines i activitat professional del pare- que el relacionen amb l'autor:

"No és cap secret que a mi m'agrada escriure. A més, mai no me n'he amagat, perquè considero que no n'hi ha per a avergonyir-se'n, encara que hi hagi controvèrsia sobre aquest punt. Però les coses són com són i val més deixar-les tal com estan, perquè es corre el perill d'endanyar-les.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 251.



El que ja no és tan conegut (no va més enllà del meu cercle d'amics i de parents) és que sóc un apassionat de les màquines. Jo penso que em ve de petit, de quan el meu pare importava d'Alemanya uns aparells fotogràfics de molta anomenada" (p. 233).

A "La fi" (CVO), la figura ficcional de l'escriptor apareix al·ludida a través d'informacions sobre el personatge que el representa que coincideixen amb la seua biografia o el seu físic: l'exili, la condició d'escriptor i els cabells rossos. En el cas de "Triangles màgics" (UEAJ), el detall que posa en relació el personatge amb l'autor és la data de naixement: ambdós tenen vuit anys el 1920 i, per tant, són nascuts el 1912. A "Vora la mar" (UEAJ), per últim, es tracta de la residència estival que Calders va mantenir durant anys, coincidint amb la del narrador, el qual també passa els estius a Llançà.

D'altra banda, la denúncia de les convencions del text literari en tant que text escrit, a l'estil dels comentaris sobre les classes de lletra que apareixen a *Ronda naval sota la boira*, també les fa servir Calders a "Un estrany al jardí" (UEAJ):

*"(Vaig subratllar amb el to de veu aquesta darrera frase, amb l'íntima convicció que, si mai passava a text escrit, aniria amb negretes)"* (p. 8).

"Però això requereix no tan sols punt i a part, sinó un espai generós marcat amb asteriscos.

\*

\* \* " (p. 14)

"I quant al curs de la present història, també ha arribat el moment d'obrir un a part final, amb un nou espai que remarqui la seqüència.

\*

\*      \*" (p. 19).

### 8.2.2 Ironies de contrast en el text

Pere Ballart posa Calders com a exemple de la varietat d'ironia de contrast en el text que es coneix amb el nom de lítote, caracteritzada per la impropietat del to que hom fa servir, clarament inadequat per a referir la mena de fets narrats, la qual provoca un efecte de distanciament a base d'eufemismes o reticències:

"El uso de la lítote es recurrente en los relatos de Pere Calders, donde los protagonistas afectan una despreocupación que nada tiene que ver con las graves situaciones en las que suelen estar inmersos"<sup>35</sup>.

Ho podem observar clarament en la major part dels textos caldersians, ja que, efectivament, es tracta d'un recurs recurrent que cal considerar com a tret definitori de l'obra de l'autor. Així, per exemple, tenim el personatge que, a "El principi de la saviesa" (CVO), es presenta dient "Jo, senyor, mal m'està el dir-ho, sóc lladre" (p. 131), de la mateixa manera com ho fa el pacient a "El jurament hipocràtic" (CD): "Tinc (em fa pena de dir-ho) una excel·lent posició econòmica" (p. 220); o el cobrador de

---

<sup>35</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 333.

"Ganes de buscar-se-la" (IS) que, sense perdre l'educació i amb l'objectiu de no perdre el viatge, demana el permís de la senyora per a violar-la:

"-Vinc a cobrar el gas -digué el cobrador.

-No tenim gas -respongué la senyora.

-Doncs que sigui l'electricitat -insistí el funcionari.

-No tenim electricitat.

-I que me'n diu de l'aigua?

-No tenim aigua.

-En aquest cas, si em fa el favor, la violaré, que és una cosa que sempre ve de gust" (p. 336).

Al procediment de la lítote responen, en general, la major part dels recursos destinats a construir el que Maria Campillo ha denominat, de manera molt expressiva, "una certa òptica de contemplador desavisat", equivalent a "un simulacre d'actitud ingènua, una forma peculiar de la innocència literària"<sup>36</sup>. És, per exemple, el que fonamenta el comportament d'alguns dels homicides caldersians, com ara, el senyor d'"Una curiositat americana" (CVO), el qual, després d'engegar un tret mortal al seu visitant, no sols no n'assumeix la responsabilitat, sinó que encara creu actuar amb l'exquisidesa del millor dels amfitrions:

"Tenia l'esperit tranquil perquè estava segur que aquella coseta no podia fer mal a ningú. No obstant això, com que em plau d'observar les lleis de l'hospitalitat,

em vingué el propòsit d'ésser sol·lícit i de seguir-li -pensava jo- la seva jeia de ferit.

[...]

Em va semblar que devia tractar-se d'una d'aquestes persones fleumes, i per tal de tranquil·litzar-lo (tot fent veure que jo sabia exactament el que calia fer en aquests casos), vaig donar una mirada als medicaments que guardava a casa meva. Tenia tintura de iode, dues aspirines i bicarbonat. "Encara et sobraran recursos", pensava" (ps. 250-251).

La víctima, per la seua banda, té un sentit tan elevat de l'educació que el porta a considerar que seria "d'una incorrecció imperdonable" morir-se a casa de l'hoste i se sent "avergonyit" (p. 252); la polidesa del visitant té, fins i tot, conseqüències *post mortem*, ja que ha tingut "l'atenció pòstuma de mantenir-se en un estat de conservació perfecte" (p. 256).

Un exemple semblant el tenim en el comportament de la "dama d'edat provecta" (p. 288) de "Tot s'aprofita" (TSA) després de matar el seu marit, la qual, sense perdre ni la compostura ni l'aire d'anciana venerable i inofensiva en cap moment, acaba per vendre el cadàver de l'espòs, amb regateig inclòs. La intenció del narrador d'avisar el metge, la policia i els parents, com prescriu el protocol que fa al cas, topa amb el "posat de commiseració" i els arguments incontestables d'una Sra. Genoveva que és la viva imatge de l'ancianeta inofensiva i respectable:

---

<sup>36</sup> CAMPILLO, M., "La mirada de Pere Calders", p. 108.

"era dolça, de veu amable, una d'aquelles persones tan fines i ben educades. S'arranjà el collaret amb una coqueteria crepuscular i em va fer les següents observacions:

-No crec que calgui res de tot això. La presència del metge és innecessària; només ens pot confirmar el que ja sé. Després de trenta anys de matrimoni, conec el meu marit millor que ningú. No diré que fos una mala persona, però tenia detalls insuportables. La cosa estranya és que no l'hagi matat abans, però és que jo tinc molta corretja. Ara n'he tingut prou i em consta la mort de l'aquí present, que en pau descansi. Quant a la policia, també ens faria més nosa que servei. La seva feina és aclarir enigmes, buscar culpables i agafar-los. Aquí no hi ha misteri, el culpable no s'amaga i ja em dirà de què ens serviria a tots plegats que em detinguessin. Pel que fa als parents, no en tenim cap, és una qüestió entre ell i jo, estrictament privada. Oi que ho entén?" (p. 291).

I, encara, tenim el cas del protagonista d'"El testament de la hiena" (IS), un assassí suposadament professional, amb un sobrenom que pretén traduir la seua "set d'implacabilitat" (p. 268), avantçant-se a una trajectòria llegendària en el món del crim, el qual dubta a l'hora de matar la seua primera víctima perquè entre tots dos "no hi havia prou franquesa" (p. 266).

Si la lítote és una de les varietats de la ironia més característiques de la literatura de Calders, no ho és menys aquella altra modalitat irònica que consisteix a explotar els desajustaments entre l'expressió lingüística i allò que designa. En aquest sentit, podem afirmar que Calders procedeix amb el llenguatge de la mateixa manera que, a través de la paròdia, ho fa amb la literatura. És el moment de recordar que la paròdia, encara que

es defineix per la seua especificitat intertextual, comparteix amb altres usos de la ironia, com assenyala Ballart, "una "enorme consciència lingüística" que "reclama continuamente la atención del lector sobre la verbalidad de su mensaje"<sup>37</sup>. Bakhtin ja havia cridat l'atenció sobre la dimensió lingüística de la paròdia en tant que procediment que té com a objecte transcendir els usos directes del llenguatge amb el propòsit d'"obligar a ver, más allá de estos [gèneres, llenguatges, estils i veus], otra realidad contradictoria, o inaprensible para ellos"<sup>38</sup>. En aquest sentit, la famosa frase de Calders que afirma que "un dels aspectes apassionants de la literatura, com a repte a l'escriptor, és de buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió"<sup>39</sup> ens dona la clau d'interpretació de la manipulació del llenguatge -en qualsevol dels usos estereotipats, inclòs el literari- que l'autor realitza a través de la ironia (incloent-hi la paròdia). Paraules, frases fetes i locucions lexicalitzades, desencaixades o descol.locades, prenen en mans de Calders un significat imprevist, bé pel retorn a la literalitat o bé per l'adquisició d'un sentit nou. La consciència lingüística de l'obra caldersiana és present des dels inicis; recordem que, a "El primer arlequí" (EPA), Adam ja s'interrogava sobre el sentit de l'amenaça divina ("Guanyaràs el pa amb la suor del teu front"), arribant a la conclusió que "Això deu ésser una metàfora".

El llenguatge, en tant que instrument de comunicació d'una col·lectivitat, ha de fonamentar el seu funcionament, de manera necessària, en els usos i significats compartits pels parlants, la qual cosa genera, per força, la pèrdua de la càrrega d'originalitat de l'expressió, que es torna estereotip. Un conte com "Petits conflictes de

---

<sup>37</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 424.

<sup>38</sup> BAKHTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, p. 427.

carrer" (UEAJ) basa la seua eficàcia en la desautomatització que provoca la manca de cooperació conversacional de l'interlocutor que no participa dels hàbits lingüístics col·lectius:

"-Que em podria dir quina hora és?

-És clar que puc! Que em pren per ase?

-Mai dels mais. El fet d'haver-li demanat hora, ja vol dir que confio en els seus coneixements...

-És que ens anem tornant desconfiats. Què significa, si no, aquest irritant de si "li podria dir"?

-Són maneres col·loquials, faci-se'n càrrec. Estic segur que pot: que té hora bona, si us plau?

-Ja hi torna! Si és la que tinc, per a mi és la bona. Vostè no té cap dret a fiscalitzar-me-la, i jo no tinc cap obligació de donar-li explicacions del meu rel·lotge. Estàriem frescos!

-Doncs, deixem-ho en hora aproximada. Que me la podria donar?

-I què en farà, vostè, de la meua hora? Vivim en una societat en la qual ningú no dóna res per res, i aquesta actitud seva s'assembla molt a la mendicitat pública. No se n'avergonyeix?" (p. 94).

Són molts els contes de Calders construïts a partir de la interpretació en sentit literal d'una expressió que hom acostuma a utilitzar en sentit figurat. L'atenció, llavors, es concentra en la materialitat del llenguatge mateix, deixant al

---

<sup>39</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes II", p. 29.

descobert l'arbitrarietat de la relació entre les paraules i les coses, alhora que produeix un efecte de resemantització perquè obliga a considerar des d'una òptica inhabitual la percepció del món. A "Tecnologia al galop" (UEAJ), el narrador-personatge processa en sentit literal l'“explosió” metafòrica citada a la conversa, però ho fa d'una manera imaginària i explícita:

"-[...] Necesito desfogar-me de seguida, amb qui sigui, perquè si no esclataré d'un moment a l'altre.

L'Enric era -o és- robust, devia pesar o pesa uns vuitanta quilos, amb una talla superior a la mitjana. Per un instant, a causa d'aquestes imatges que ens serveix la fantasia, a la impensada, vaig veure talment l'explosió de l'Enric. En un indret tan concorregut com aquell, ocasionaria per força víctimes innocents" (ps. 123-124).

En canvi, l'“explosió” que es produeix a "Excés de pressió" (HD) és el resultat d'haver substituït, en la lògica lingüística del conte, el sentit figurat pel literal. Així, d'una forma estrictament física, el cos ha d'explotar a causa de l'excés de pressió esmentat pel títol:

"En plena junta directiva, el president es va alçar del seu setial i digué:

-Senyors, no cal que en parlem més, perquè jo tinc tota la raó.

El secretari, esverat, va preguntar-li:

-És de debò que la té tota?

-Sense cap mena de dubte.



-Doncs evacuem immediatament la sala! -cridà el secretari. I afegí:- Esclatarà d'un moment a l'altre!

Empenyent els concurrents, atiant-los cap a la sortida, els foragità tots, just en el moment que es produïa una forta explosió.

“Pobre senyor president!”, digué el secretari, tot espolsant-se trossos de sostre i de paret. “Era un gran caràcter, però en la seva minsa estructura física no hi cabia tota la raó. Li ha fallat la vàlvula”” (p. 263).

La crítica demolidora aconsegueix esmicolar -no sols físicament- l'arrogància del personatge fent servir només un desajustament de proporcions i amb el potencial del llenguatge com a recurs exclusiu.

A "Ja era hora" (HD), el mecanisme activat pel conte consisteix, també, a prendre en sentit literal l'expressió figurada però amb l'afegit d'una segona manipulació, amb la qual s'elimina el caràcter de negació de la frase feta original. En una baralla que té lloc vora riu, la sang que brolla d'una ferida de navalla "va formar un corriol en ziga-zaga i va anar a parar a l'aigua" (p. 272); la reacció del pescador que aplaudeix l'escena té una explicació exclusivament lingüística:

"-Què fas, bàrbar? Això és una desgràcia -va renyar-lo un company d'afició.

-Ja ho sé. Però també és un esdeveniment -replicà l'entusiasta espectador-. Fixa-t'hi que aquest és un dels pocs casos, pel que fa a dites i a fetes, en els quals la sang sí que ha arribat al riu" (p. 272).

A "L'ètica a muntanya" (CD), el marquès cínic fa portar una llebre a la vídua que li havia demanat un gat que li fes companyia; la maldat de l'aristòcrata pretén dissimular-se sota l'aparent bondat resultant d'invertir la formulació lexicalitzada de l'engany ("donar gat per llebre"), tal com fa explícit el farmacèutic en al·ludir a la tergiversació de sentències populars.

Els "Contes breus" són una plataforma excel·lent per a l'exercici del joc entre sentit literal i figurat com a procediment de desautomatització dels usos lexicalitzats del llenguatge. Aquesta mena de textos redueixen al mínim o fins i tot eliminen la història en favor de la filigrana verbal, una filigrana verbal, però, que mai no és gratuïta, en el sentit d'ornamental, ni s'esgota en ella mateixa. Al contrari, la denúncia del potencial de significació latent en les paraules i en les construccions lèxiques obliga a repensar els mecanismes d'aprehensió del món i, en conseqüència, a replantejar des de la base la visió que tenim de les coses. Així, per exemple, la "Via morta" (TSA) ho és, paradoxalment, "perquè el tren l'ha aixafada poc" (p. 430); la "Falsa modèstia" (IS) és declarar-se "senzill, sense reparar que tenia la complicació de tothom, amb una anatomia interna composta de moltes i molt meravelloses peces" (p. 339); i la "fidelíssima interpretació" del precepte d'estimar el proïsme com a si mateix porta el suïcida a matar un veí seu abans de matar-se ("Carta al jutge", IS, p. 341).

En moltes altres ocasions, els contes de Calders tenen com a punt de partida l'alteració de sentit produïda en passar del figurat al literal, la qual instaura una lògica diferent en el relat. Així, per exemple, la història narrada a "El desert" (CVO) deriva de la interpretació al peu de la lletra d'una expressió que hom utilitza habitualment en un sentit metafòric. A l'Espol, el protagonista, "se li escapava la vida" (p. 103) però aconsegueix retenir-la agafant-la amb la mà. Aquesta metàfora de l'agonia darrera, del

trànsit cap a la mort, és presa d'una manera literal. En conseqüència, la vida passa a la categoria d'objecte material, físicament aprehensible: és un floc de color ambre que s'agita dins el puny clos "com un peix petit o una bola de mercuri" (p. 102). La visió de la vida canvia radicalment per a l'Espol i, per això, totes les expressions idiomàtiques que hi fan referència tenen per a ell ara un sentit diferent, marcat per la materialitat de la vida que porta dins la mà tancada; quan el gerent li pregunta "I com es guanyarà la vida?", referint-se a l'obtenció dels mitjans econòmics necessaris per a garantir la subsistència, l'Espol li respon: "La tinc aquí, ara" (p. 102), "guanyada", doncs, mentre no la deixi escapar.

"Mirades profundes" (DTM) constitueix un altre cas particularment exemplar de la manipulació exercida sobre els usos habituals del llenguatge. Calders hi juga amb el sentit del verb "posseir", que tant pot significar "Disposar de la voluntat i de les facultats d'altri, influir poderosament en el seu comportament" com "Tenir relacions sexuals amb algú"<sup>40</sup>. La senyora del conte que es va "sentir posseïda" (p. 46) per la mirada profunda del desconegut va experimentar, amb la voluntat i la capacitat volitiva completament anul·lades, unes sensacions que, per la descripció que en fa, hem d'entendre com a inequívocament sexuals. La interpretació podia haver-se mantingut en el terreny del llenguatge metafòric si no fos que, com a conseqüència de l'incident, la senyora ha quedat embarassada. La "possessió", doncs, va afectar la voluntat i les facultats físiques, però també va suposar una relació carnal, encara que a distància i amb la sola intervenció de la mirada com a òrgan sexual.

En moltíssimes altres ocasions, la manipulació del llenguatge no té una incidència directa en el desenvolupament de la història, sinó que es manté en el nivell de l'estil.

De fet, estrafer i capgirar frases fetes és una de les marques de fàbrica més característiques de l'escriptura caldersiana, tant en la ficció com en els articles. L'autor mostra una especial predilecció per expressions concretes, de les quals arriba a encunyar una gran quantitat de variants, com ocorre, per exemple, amb “ficar els peus a la galleda” que, en els textos caldersians es converteix en:

"em puc ficar amb un sol peu a qualsevol galleda" ("Les paraules i els fets", UEAJ, p. 44).

"els peus de primera categoria sempre troben aquí la seva galleda d'or" ("Filomena Ustrell (1916-1962)", IS, p. 324).

"es fiqui de peus a la galleda sense treure's les sabates" ("Hostes vingueren", EDP, p. 82).

"ficar els peus en una enorme galleda científica" ("Tradicions de gairell", MAP, p. 158).

Un altre exemple particularment productiu són les variants caldersianes de “portar el carro pel pedregar”:

"dúiem la conversa pel pedregar" ("El cactus", TSA, p. 388).

---

<sup>40</sup> *Diccionari de la Llengua Catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995, p. 1457.

"el carro de l'art va pel pedregar" ("Tela llarga", MAP, p. 204).

"el carro va pel pedregar amb més sotracs que de costum" ("Estem de moda", EDP, p. 113).

"podríem dir que ha pujat amb tota justícia al carro, però que ara no sabem ben bé qui l'estira. A vegades sembla que se'ns hagi encallat pel pedregar" ("La igualtat com a bandera", EDP, ps. 162-163).

Altres exemples significatius són: la reelaboració de la noció de "somniatruïtes" que trobem en "una mica de truita per al somni" ("Esport i ciutadania", IS, p. 309); la prudència de qui mai no ha estirat "més el seny que la màniga" ("El millor amic", IS, p. 244); el creuament entre "sense encomanar-se a Déu ni al dimoni" i "sense solta ni volta" que trobem a "sense encomanar-se a la volta ni a la solta" ("Festa d'amor universal", UEAJ, p. 56); la creació lèxica per derivació del "tocador de peus a terra" ("Un trau a l'infinit", IS, p. 236) a partir de "tocar de peus a terra"; els "ulls oberts com a taronges" es converteix en "no els deixaven aclucar els ulls més avall de la mida de les taronges" ("Reunió d'alt nivell", UEAJ, p. 66); "portar les aigües al seu molí" es reelabora en "convertir els meus sentiments en unes aigües que passessin pel seu molí" ("No s'admenten corones", IS, p. 259); "no arribar-li la camisa al cos" passa a "entre la camisa i el cos hi tenia una separació de ben bé dos travessos de dit" ("Tot esperit", IS, p. 291); "traure de polleguera" es converteix en "traïdorament foragitat de polleguera" ("Sabotatge cibernètic", HD, p. 236); la inevitabilitat de banyar-se el cul per a menjar peix que afirma el refrany és contestada amb "tindrà peix sense haver de

mullar-se cap part de la seva anatomia" ("Encontres a la darrera fase", EDP, p. 52); "perdre fins la camisa" hi apareix com "anava deixant trossos de camisa sobre la taula de la conferència" ("El penyal", EDP, p. 119).

Des d'un punt de vista pragmàtic, el canvi de significació de frases fetes i locucions lexicalitzades pot originar-se per la inadequació al context comunicatiu. Així, l'advertiment que, segons prescriu la llei, ha d'adreçar la policia als detinguts ("tot el que diguen podrà ser utilitzat en contra seu"), en els contes de Calders apareix en situacions en què resulta incongruent: el serafi ho fa servir en l'entrevista amb l'ànima que acaba d'arribar al cel ("Celestial exprés", TSA, p. 341), va adreçat als nuvis en la cerimònia de casament ("Epitalami", TSA, p. 429) o, en una clara inversió de papers, és l'autor del crim qui fa l'advertència a l'inspector de policia ("Qüestions de tràmit", UEAJ, p. 33). O, també, els típics diàlegs entre metge i pacient de "Mort a data fixa" (DTAM), referits, però, no al recobriment de la salut, sinó a la mort pronosticada: "Esforceu-vos! El malalt ha d'ajudar" (p. 98), "Fa el seu curs això, doctor? [...] Anem bé?" (p. 98). I, encara, l'apel·lació al deure d'amistat ("els amics són per a les ocasions", p. 414) que trobem a "Amistat en temps de guerra" (TSA), reclamada als membres de l'escamot que l'ha d'afusellar.

La desautomatització del sentit habitual de les frases fetes es realitza, en ocasions, en prendre-les en sentit literal. A "No s'admeten corones" (IS), el protagonista es resisteix a "carregar-se un mort" (p. 263) no metafòric, sinó real quan intenta negar-se a participar en el ritual funerari; el protagonista d'"Accident de treball" (IS) rebutja l'oferta del venedor de forats a domicili, perquè el que necessita és "un producte (entre material i espiritual) per tancar els que ja tenia" (p. 360); el

cosmonauta i el robot d'"El planeta In" (TSA) "es veia que, plegats, podien anar lluny, una cosa que bona falta els feia" (p. 329), ja que viatgen a Mart; o el cirurgià que:

"se'n va cap al lavabo, on es renta curosament les mans i les ensenya -ben ensabonades- als seus col.laboradors, com a mostra d'inhibició del problema" (p. 259).

La hipèrbole és una altre dels recursos propis de la figuració irònica que instaura el contrast a nivell del text. En l'obra de Calders, la hipèrbole és un mecanisme utilitzat de forma abundant. Per exemple, molts dels contes inclosos a l'apartat "Ver, però inexplicable" de *Cròniques de la veritat oculta* presenten, en major o menor mesura, un tractament hiperbòlic de la situació narrada. Així, el lloro d'"Els catalans pel món" no només és capaç de reproduir les frases que li han estat repetides, habilitat peculiar d'aquesta mena d'animals, sinó que elabora els seus propis missatges lingüístics en funció del context comunicatiu, exagerant d'aquesta manera la seua semblança humana: no repeteix les paraules de les persones, parla com les persones; el fet relatat a "Història natural", sense l'exageració amb què és presentat, es correspondria amb la més estricta normalitat: la presència d'animals de l'exuberant fauna autòctona en les modernes ciutats del tròpic és un fenomen *ver*, que no vulnera les lleis de la realitat. Insectes, cuques, rates, algun rèptil, tèrmits, etc. són alguns dels inquilins que poden envair els habitatges destinats a les persones, en una situació que resulta normal en determinades latituds. El cas, tanmateix, canvia si l'estadant és un tigre i l'actitud de la població nadiua aconsella de procurar no molestar el felí, de fer-li un jaç de palla, de tenir-li sempre una galleda d'aigua neta a punt i d'anar-se'n a un hotel quan s'acoste

l'hora del part. També en el cas de "La sort a cegues" (TSA) el tractament hiperbòlic el que fa és portar a un grau extrem una situació normal: el guanyador de la rifa es veu acuitat per parents, amics, coneguts i associacions altruistes de tota mena, fins al punt que no sols es queda sense el premi, sinó que "encara ha calgut afegir-hi dos-cents duros" (p. 351) per mirar de contentar a tots. "Encàrrec de compromís" (UEAJ) parteix de la funció d'autoritat que exerceixen els pròlegs aliens en les normes culturals imperants. El crèdit, el prestigi que atorga el pròleg d'una figura consagrada a l'obra que presenta hi és hiperbolitzat fins a l'absurd; un mestre de les lletres encarrega un llibre per al seu pròleg, un llibre a la portada del qual,

"amb lletres grosses i com a títol, hi haurà la paraula "Pròleg" i el meu nom a continuació. I sota mateix, amb lletra petita i entre parèntesis, dirà "amb un llibre de ...". I aquí hi figureu vós" (ps. 37-38).

El resultat marcarà una fita en l'evolució dels hàbits de lectura, ja que, a partir d'aquesta obra, els lectors deixaran de saltar-se el pròleg i "se saltaran el llibre" (p. 38).

La *reductio ad absurdum* és un altre dels procediments assenyalats per Ballart entre els habituals de la ironia de contrast en el text: l'emissor "se niega a aceptar un compromiso lógico con lo que està contando", de manera que "su ironía consiste en distorsionar su argumentación"<sup>41</sup>. Podem rastrejar nombrosos exemples d'aquesta distorsió absurda de l'argumentació en l'obra de Calders, com ara, l'explicació del narrador de "Les parets i les barbes" (DTM), el qual, a pesar que continua interpretant el robatori en què ha participat com una expedició d'arqueologia urbana,



nega el caràcter moralitzador de la història no per aquest motiu sinó per un altre de totalment absurd:

"La present no és una història moralitzadora. No pas perquè hi falti exemplaritat al final, ni per les deduccions que es poden establir mentre es vagi llegint, sinó perquè comença en una taverna. Les amistats sorgides en aquests llocs desvetllen justificades suspicàcies, ja que no se sap mai si resulten d'estimables coincidències o es deuen a la vella màgia del vi.

Però s'ha de reconèixer que el vi, de la mateixa manera que en ocasions separa i és causa de fortes controvèrsies, de vegades lliga i dóna pas a inoblidables companyonies. La cosa és així i per això dic ara que val més que la joventut no llegeixi aquestes ratlles. Deixo la qüestió en mans dels pares o tutors" (p. 65).

La mateixa mena de distorsió de la lògica domina el respecte de la discreció que addueix l'assassí confès per tal de no revelar a la policia la identitat de la seua víctima a "Qüestions de tràmit" (UEAJ): "Per a mi, la discreció és indispensable i no comprometré mai la vida privada de cap persona, per molt que l'hagi matada" (p. 31).

Un altre exemple particularment significatiu el tenim en el raonament a través del qual el senyor Ferri i Oleguer Sureda, després d'un dels assassinats frustrats, arriben a la conclusió que Abelamar no pot ser casat, atenint-se a l'estricta aplicació literal d'una sentència popular:

"-I la família d'ell, què pensarà?

---

<sup>41</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 333.

-En general, aquesta gent acaba per no tenir família. Es passen la vida viatjant i s'obliden mútuament.

-Però potser era casat.

-¿Que ho permetrieu, vós, que una filla vostra es cases amb un hipnotitzador?

-Mai!

-Aquí està. El que no volgueu per a vós, no ho volgueu per a ningú.

Va semblar-me una reflexió assenyada, d'una rotunditat indiscutible" (p. 106).

Una altra de les modalitats d'ironia textual afecta la credibilitat de l'emissor. El descrèdit del narrador-personatge funciona com a intermediació irònica entre el seu discurs i la interpretació que en fa el lector:

"el emisor no desempeña el papel del *eiron*, sino que juzga suficiente colocar el *alazon* ante los ojos del lector y dejar que él mismo se desacredite. El ejemplo de los narradores no fidedignos es proverbial: el autor implícito deja que advirtamos las limitaciones del personaje que se erige en responsable del relato"<sup>42</sup>.

En aquesta categoria, el primer cas que ens ve al cap als lectors de Calders és, sens dubte, el del narrador d'"Invasió subtil" (IS), entestat a prendre per japonès un senyor, malgrat tenir totes les evidències en contra. A pesar que "no tenia els ulls oblics ni la pell groguenca" (p. 233), que "cap detall, ni en la roba ni en la figura, no delatava la seva procedència japonesa" (p. 234), que "parlava català com qualsevol de nosaltres" (p. 233), que es dedicava a vendre sants d'Olot i portava un escut del F.C.

Barcelona a la solapa, el narrador no canvia d'opinió i opta per atribuir el misteri d'aquell japonès que no s'assembla en res a la seua idea de japonès a l'astúcia i al fingiment del suposat oriental. Instaurat el distanciament irònic, el lector no pot deixar de trobar ridícula la preocupació del personatge-narrador:

"Aquella nit vaig dormir poc i malament. No em podia traure el japonès del cap. Perquè mentre es presentin tal com són, amb la rialleta, les reverències i aquella mirada de través, hi haurà manera de defensar-se'n. Així ho espero! Però si comencen a venir amb tanta simulació i d'aparat ful, donaran molta feina" (p. 235).

El desprestigi irònic afecta igualment l'individu que, a "Els catalans pel món" (CVO), se'ns presenta declarant una activitat professional tan pelegrina com és la de vigilant d'"una expedició de blanc d'Espanya" (p. 230) a Birmània, o aquell altre, a "Cada u del seu ofici" (CVO), que "anava a l'Àfrica a caçar una determinada raça de negres, aneu a saber amb quin objecte" (p. 234). Ni l'expedició de blanc d'Espanya, ni la cacera de negres tenen cap relació amb la història relatada; la seua funció, doncs, és la d'iniciar la narració provocant un moviment de retrocés en la disponibilitat d'identificació del lector.

Una mena semblant de desconfiança desperta l'exagerada eufòria inicial d'alguns dels narradors caldersians, sobretot si, com és el cas del de "Coses de la Providència" (CVO), el motiu en què es basa és tan descaradament irrisori:

---

<sup>42</sup> BALLART, P., *op. cit.*, p. 336.

"Me'n recordo molt bé: feia dos anys que hom m'havia comunicat un augment de sou i era ben feliç, tan feliç que semblava mentida en una època com ara aquella. Vaig llevar-me tard, i el primer gest de la jornada fou obrir de bat a bat la finestra de la meua cambra i donar una ullada al món, amb el profund convenciment que jo el dominava una mica i el judici clar que, tal com era, estava bé" (p. 192).

Per últim, esmentarem aquella mena d'ironia que naix de la contradicció entre dos fets o dues accions de la història, incloent-hi, és clar, la desproporció o la manca de vinculació coherent entre causa i efecte. És el que ocorre, per exemple, a "Tot queda a casa" (UEAJ), en què és la fi de la guerra -en comptes de la guerra mateixa- el que mereix el qualificatiu de "drama" (p. 115), i motiva la revolta de les dues guarnicions enemigues contra l'acord de pau. O el cas relatat a "Els bons costums":

"El cavall, desorientat per una malapta estirada de la brida, va fer un bot i el cavaller caigué en mala posició. El genet es va trencar una cama i el cavall, convençut que complia un deure pietós, va rematar-lo amb una forta guitza a la nuca" (p. 157).

Hom hi ha capgirat la lògica que sosté el costum humà de sacrificar els cavalls ferits invertint els papers dels protagonistes, operació que deixa al descobert que la normalitat dels fets varia molt en funció de la perspectiva.

Un exemple particularment il·lustratiu dels efectes desastrosos que poden arribar a produir les accions que semblen més inofensives, ens el proporciona "Coses aparentment intrascendents" (CVO), on la visita del protagonista a un estudi

fotogràfic per a retratar-se acaba en un incendi d'enormes proporcions, provocat per la flamarada del magnesi, en el qual crema "un bloc de cases" i moren "més de tres-centes persones, totes de bona família" (p. 268). O, encara, podem citar la guerra que enfronta els habitants del terrat amb els de la resta de l'escala a "La revolta del terrat" (CVO), iniciada per la malifeta del gos, que s'ha menjat el tapís d'un dels veïns.

## **IX- CONCLUSIONS**



El present estudi es proposava de resoldre tot un seguit d'interrogants sobre la relació entre l'obra de Pere Calders i la literatura de tradició fantàstica que la bibliografia caldersiana deixa sense resposta satisfactòria. La hipotètica adscripció de l'autor a la literatura de gènere fantàstic, la manca d'uniformitat i de claredat terminològica a l'hora de descriure els trets distintius de la producció literària de Calders i l'ambigüitat resultant d'unes anàlisis que operen amb etiquetes de gènere sense haver definit prèviament els conceptes utilitzats són els principals aspectes que determinaven la situació de partida del nostre treball.

El principal objectiu d'aquesta tesi no era descriure o inventariar el repertori de tòpics que, procedents de la tradició fantàstica, han estat assimilats i subvertits per Calders; la nostra intenció era arribar a "trobar una de les claus de volta"<sup>1</sup> essencials per a bastir una interpretació fonamentada de la literatura de l'autor a través de l'anàlisi d'uns elements que, per la recurrència de l'ús, se'ns apareixien com un factor determinant a l'hora de comprendre la poètica caldersiana.

Ens ha calgut, en primer lloc, afrontar la pantanosa qüestió dels conceptes de gènere: en l'intent de definir, d'una manera operativa, el marc teòric des del qual poder enfocar productivament l'anàlisi dels elements sobrenaturals en la literatura del segle XX, hem hagut de descartar tota una sèrie de teories del fantàstic en circulació que es revelaven inadequades, bé pel mètode d'estudi, bé perquè el seu objecte era la literatura fantàstica clàssica, la que configura el gènere en el segle XIX, des d'una cosmovisió lògicament vuitcentista i amb les poètiques pertinents a l'època. La línia d'anàlisi

---

<sup>1</sup> GUILLAMON, J., "Pere Calders i la literatura fantàstica", p. 46.



representada per autors com Jaime Alazraki, Jean Fabre o Mary Erdal, que posa l'èmfasi en les particulars nocions de realitat i de versemblança que caracteritzen la literatura que utilitza elements sobrenaturals en el segle XX, ens ha ajudat a plantejar la relació de Calders amb la literatura fantàstica des d'una perspectiva escaient. La primera constatació, aparentment elemental, ens permet, tanmateix, desmuntar un dels errors d'enfocament més repetits en la visió generalitzada que hom ha divulgat de Calders: la sola presència d'elements sobrenaturals constitueix una condició necessària, però no suficient, per a establir la condició de fantàstic d'un text.

El segon factor que ens permet centrar les coordenades en les quals hem de situar la producció caldersiana és el que fa referència a la concepció de la realitat i al model de versemblança, en sintonia amb la cosmovisió contemporània: una nova postulació de la realitat, contraposada a la imatge del món que prevalia en el fantàstic tradicional, cosa que impedeix d'aplicar-hi la versemblança pròpia de la literatura realista del XIX, perquè aquesta literatura ja ha abandonat la lògica referencial. Cal partir, doncs, d'una concepció més àmplia i complexa de la noció de "realitat", perquè la intenció de l'obra literària és captar un ordre del món que escapa dels estrets límits de la racionalitat. Una voluntat de captació que opera únicament amb el llenguatge, amb una manifesta consciència textual que posa al descobert la ficcionalitat del text, perquè ha descartat totalment la possibilitat del reflex mimètic d'una realitat extratextual que ha esdevingut impensable com a entitat aprehensible de manera objectiva.

D'altra banda, un dels problemes que calia dilucidar era el d'establir l'estatus que la mal anomenada "literatura fantàstica", és a dir, la producció que incorpora elements sobrenaturals, ocupa dins el conjunt de l'obra de l'autor. Dit en altres paraules: resulta

adequat parlar d'un Calders "fantàstic", contraposat al Calders "realista" de les obres en què el sobrenatural és del tot absent? Si prenem la presència/absència de fets, personatges o esdeveniments fantàstics com a tret distintiu que sosté la dicotomia plantejada, la resposta haurà de ser afirmativa, però no podem oblidar que, amb aquesta divisió, estem emmascarant altres aspectes que mostren un funcionament homogeni del conjunt de la literatura caldersiana.

Les reiterades manifestacions de l'autor sobre el caràcter autobiogràfic de la seua literatura no són gratuïtes, ni tampoc no responen simplement a una voluntat lúdica. El que pretén comunicar l'autor amb aquesta declaració és la mena de contracte entre literatura i realitat que presideix la seua manera d'entendre l'activitat literària. El concepte caldersià de realitat ja no descansa sobre una dialèctica real/irreal, sinó que integra la dimensió imaginativa de l'experiència humana dins la categoria de realitat.

La famosa reclamació d'una "total llibertat per al somni" que Calders esgrimia a "L'exploració d'illes conegudes"<sup>2</sup> ha estat presa, en massa ocasions, com a argument d'autoritat sobre el qual edificar la imatge d'un Calders "fantàstic", constructor d'un reialme de la imaginació completament al marge de la realitat. Aquesta interpretació, però, se'ns revela ingènua, perquè la fantasia gratuïta o autosuficient no correspon en absolut a la intenció -ni als resultats- de l'autor. La indagació en la "veritat oculta" s'ha d'entendre com un intent de comprensió de la condició humana, com una via d'expressió de la cosmovisió de l'autor. La literatura ofereix, a "l'home de la hac baixa", en tant que individu de mida humana, una via d'accés al coneixement. La literatura del somni, doncs, representa per a Calders una nova modalitat, i no una negació, del

---

<sup>2</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes V".

realisme, amb la voluntat de penetrar, amb un esperit de comprensió global, en l'autèntica realitat humana.

En l'obra de Calders, els valors de veritat/falsedat no vénen regulats per l'experiència real, tal com l'entén el pensament racional; el model de veritat que domina l'univers caldersià remet explícitament a la tradició literària i cultural. En aquest sentit, cal descartar qualsevol consideració des del punt de vista d'una dialèctica real/irreal, en termes de versemblança realista, perquè aquesta visió desenfoca la perspectiva d'anàlisi i, en conseqüència, comporta el perill d'esbiaixar les conclusions.

La recepció de Calders s'ha vist condicionada per l'episodi de l'enfrontament amb el Realisme Històric, amb "L'exploració d'illes conegudes", els articles de resposta a *La literatura catalana de postguerra*, de Joaquim Molas, com a principal prova documental tant del posicionament de l'escriptor, com de l'injust arraconament a què va ser sotmès per part de la crítica dominant. Ara bé, la concepció caldersiana de la literatura l'oposa, des dels inicis de la seua carrera, a qualsevol poètica de base realista, és a dir, a qualsevol idea de la literatura com a reflex objectiu de la realitat o com a document amb pretensions de fixar els testimonis del viure real. La polèmica sostinguda amb Molas en els anys seixanta ha estat sobredimensionada i ha servit per a extraure conclusions falsejades o malintencionades, perquè sovint s'ha ignorat que el posicionament de Calders en contra dels "realismes" no havia sorgit amb motiu del Realisme Històric, sinó que havia marcat la seua opinió militant com a escriptor al llarg de tota la seua trajectòria, en ocasions de manera virulenta, com va ocórrer amb Joan Sales en l'etapa d'exili.

L'obra de tema mexicà i la literatura de guerra són els dos apartats de la producció caldersiana, vinculats amb l'experiència vital de l'escriptor, que, en opinió

d'una part considerable de la crítica, conformen el “Calders realista” que es contraposa al “Calders fantàstic”. Però, en realitat, l'obra mexicana es singularitza dins la producció global de l'autor únicament per la localització geogràfica i els protagonistes de les històries; es tracta, doncs, d'una diferència superficial, més enllà de la qual el corpus mexicà s'integra harmoniosament dins el conjunt. El fet que els referents siguin reals i no imaginaris no és argument suficient per a atorgar-li un caràcter realista oposat a l'hipotètic caràcter fantàstic atribuït als altres títols de l'autor. D'altra banda, *Unitats de xoc*, per la seua condició de crònica, és, d'entre tota l'obra de guerra, la que hom acostuma a presentar com a més representativa del “Calders realista”. Ara bé, a pesar que es tracta del testimoni no ficcional d'una experiència viscuda, cal anar amb una certa precaució a l'hora d'atorgar-li un caràcter realista, perquè els mecanismes d'elaboració de la crònica responen en l'essencial a la manera caldersiana d'entendre la captació literària de la realitat i tendeixen a estilitzar, més que no pas a retratar, l'experiència. Maria Campillo ho ha descrit d'una manera molt expressiva en assenyalar que “tot i el disseny imposat pel gènere, el lector de Calders hi trobarà Calders”<sup>3</sup>.

Si, metodològicament, hem pres l'opció de contemplar els elements de procedència fantàstica de l'obra de Calders en el context de la poètica de l'autor i, per tant, hem hagut de resoldre, com a pas previ a l'anàlisi, com entén l'autor la captació de la realitat i el model de versemblança que se'n deriva, l'estudi dels tòpics del fantàstic en l'obra de Calders l'haviem d'iniciar, necessàriament, a partir del pacte de lectura que l'escriptor ens proposa en relació a l'ús del sobrenatural. Del contrari, amb l'anàlisi

---

<sup>3</sup> CAMPILLO, M., “Entorn d’*Unitats de xoc*”, p. 9.

aïllada i descontextualitzada dels elements, corriem el perill de desenvolupar una línia de treball viciada des de l'inici, la qual ens podia portar a conclusions que, fàcilment, resultarien contradictòries respecte al model literari -el caldersià- que les justifica i que han de contribuir a explicar. El pacte caldersià planteja el reciclatge de tòpics literaris amb una explícita intenció paròdica. L'autoconsciència textual i la denúncia de l'artifici de la ficció són els dos trets principals de l'apropiació caldersiana dels materials literaris de gènere.

Calders transgredeix irònicament els models de referència, però no hem d'oblidar que la transgressió només es pot realitzar a partir del codi i, per tant, el factor decisiu que converteix els tòpics de gènere en material literàriament reciclable per a Calders és, precisament, la seua condició de codificats. El codi, compartit pel lector, genera en aquest un horitzó d'expectatives que esdevé essencial perquè la paròdia pugui tenir efecte. Si Calders privilegia, en l'elecció d'elements literaris fornits per la tradició, els que han servit per a elaborar la visió literària del sobrenatural, no és a causa d'una identificació de l'escriptor amb la cosmovisió subjacent que vehiculen, sinó perquè li permeten delimitar un espai de creació estrictament literari. La literatura, així, s'hi planteja com una interpretació del món que no utilitza les eines del pensament ni el mètode analític, sinó la invenció d'una imatge del món, de caràcter ficcional i autònom, a través de la qual hom intenta de comprendre'l. La introducció dins aquesta imatge d'elements pertanyents a un marc de referència de declarada condició ficcional serveix per a reforçar-ne l'especificitat i posar en evidència els termes del pacte. Si aquests elements literaris han anat acumulant, al llarg de la tradició, una càrrega de significació associada a l'inexplicable, al misteri, a la imaginació, des d'una voluntat d'enteniment i de prospecció cap a les profunditats humanes, la seua presència incorpora unes

connotacions que, malgrat el distanciament a què són sotmesos, col·laboren a dibuixar una determinada atmosfera. Ara bé, convertits en tòpics, aquests elements s'esquematitzen i, desproveïts de la seua original polivalència semàntica, queden reduïts a pures fórmules lineals dins un sistema de signes perfectament normativitzat. Calders estableix un joc de tensions -una proposta original de sentit- entre la convenció assimilada de l'estereotip i la interrogació que sorgeix de la seua subversió.

D'altra banda, i això és particularment remarcable en el cas dels contes, la utilització dels tòpics com a punt de partida té un rendiment no gens menyspreable pel que fa al principi d'economia. La simple designació o al·lusió del mōtiu activa tot el corpus precedent, el qual queda incorporat a la narració, funcionant-hi com a plantilla. L'estalvi que se'n deriva en unes descripcions i uns desenvolupaments que passen a operar per contrast amb el model implícit és considerable i constitueix un dels mecanismes clau de la brevetat caldersiana. Així mateix, el fet que siguin compartits pel lector fa que desperten en aquest unes expectatives de reproducció del tòpic que, en ser frustrades, instauren un efecte sorpresa que obliga a revisar els partits presos i els hàbits de percepció.

L'objectiu central de la present tesi és la relació que l'obra de Calders estableix amb la literatura fantàstica; no obstant això, ha resultat pertinent ampliar l'estudi als tòpics pertanyents a altres modalitats genèriques que també es caracteritzen per l'ús del sobrenatural o de l'imaginari, com és el cas del meravellós, la ciència-ficció i la utopia. D'haver restringit l'anàlisi als materials de la literatura fantàstica, les conclusions obtingudes haurien quedat forçosament limitades. En primer lloc, perquè això hauria suposat deixar de banda aproximadament la meitat de la producció de l'autor que incorpora elements sobrenaturals o imaginaris, i, en segon lloc, perquè

difícilment hauríem pogut demostrar l'homogeneïtat del tractament dels tòpics, amb independència del gènere d'origen. Encara que d'una manera més succinta, i exclusivament a tall de corroboració, passar revista al funcionament d'altres tòpics literaris de gènere, però ara ja fora de l'àmbit sobrenatural ens ha permès demostrar que allò que caracteritza la relació de la literatura de Calders amb la tradició literària és la paròdia. Per tant, els elements fantàstics, meravellosos, de ciència-ficció o utòpics, per molt cridaners que resulten per al lector no professional, només representen la part més superficial de la proposta caldersiana, el vehicle de l'autèntica clau de volta de la seua interpretació. En aquest sentit, s'explica perfectament que coexistesquen entre si i amb altres elements literaris de filiació no sobrenatural sense produir cap sensació de canvi de registre. La profunda homogeneïtat que percep el lector en tota l'obra de Calders respon a la unitat fonamental que deriva d'una poètica ben compacta, sòlidament establerta, de caràcter paròdic.

La paròdia, com a tret distintiu de l'obra caldersiana, també ha exigit una argumentació clarificadora per a evitar unes confusions degudes a la reputació pejorativa que el terme arrossega històricament. Lluny d'entendre la paròdia com a mera imitació mecànica d'intenció degradant, un gènere lleuger en el pitjor sentit de la paraula, a hores d'ara, la paròdia se'ns apareix com un dels mecanismes fonamentals d'apropiació literària dins d'una literatura, la del segle XX, que ha desenvolupat una enorme consciència de literatura de segon grau. El repte intel·lectual i el joc cultural propis de la paròdia, avui plenament reconeguts, la situen entre les propostes literàries de major exigència.

D'altra banda, a l'hora de situar el sentit i les funcions de la paròdia caldersiana, una vegada més, l'aïllament del fenomen no ens hauria deixat percebre més que

parcialment el paper que exerceixen en la construcció de la poètica de l'autor. Si la paròdia explica la relació de l'obra de Calders amb la tradició literària, les altres modalitats de la ironia, igualment presents en els textos caldersians, ens indiquen que, en conjunt, l'obra de l'autor respon a la cosmovisió que la figuració irònica porta aparellada. Les ironies de contrast entre text i situació comunicativa i les ironies que instauren el contrast en l'interior del text, a l'igual que la paròdia, comporten una intensa càrrega de desautomatització lingüística, amb crides constants d'atenció sobre l'artificiositat i l'arbitrarietat del llenguatge i dels codis culturals. El resultat imposa una perspectiva relativitzadora sobre l'instrument mateix d'aprehensió del món i, en conseqüència, obliga a repensar-lo i el dota d'un sentit nou. Aquest és el sentit de la més cèlebre de les definicions caldersianes sobre què és la literatura: "buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió"<sup>4</sup>.

Pere Calders s'insereix plenament, amb una proposta original, en els paradigmes de la modernitat literària europea del segle XX. Sota l'aparent ingenuïtat que l'escriptor adoptava amb aire despistat, sense cedir mai a la temptació dels discursos erudits d'autojustificació, convé no oblidar que hi havia un escriptor que, ja als anys trenta, es plantejava les convencions i els límits de l'aprehensió i la representació de la realitat com a matèria literària i que tenia una sòlida cultura, incloent-hi un coneixement ampli i de primera mà de les novetats literàries del seu temps.

La construcció de la imatge de Calders que ha circulat a nivell de gran públic, sostinguda per la part més mediàtica de la crítica, es basa en l'emfasització i

---

<sup>4</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes II".



banalització dels aspectes més visibles de la seua proposta literària: fantasia i paròdia, convertits en els ingredients fonamentals d'una fórmula lleugera, apta per a un consum de moderada exigència intel·lectual.

Si hem de parlar de Calders com un autor lleuger ha d'ésser des de la idea de lleugeresa que reivindica Italo Calvino -un autor tan pròxim, en molts aspectes, a Calders- a les seues *Lliçons americanes*<sup>5</sup>. És a dir, considerant que la literatura, en tant que mètode de coneixement i llenguatge específic, ha de servir per a fugir de la pesantor i l'opacitat d'un món dramàtic i grotesc, sense que això signifiqui renunciar a la reflexió, sinó més aviat al contrari. Si hem de parlar de la paròdia o de l'humor caldersians ho hem de fer en relació amb una actitud intel·lectual, amb l'"humor reflexiu" que Calders mateix ja ens advertia que no es podia confondre amb "la broma diumengera o de sobretaula"<sup>6</sup>, amb un punt de vista irònic que filtra la matèria narrativa i s'elabora a còpia d'artifici lingüístic. Si hem de parlar de la fantasia caldersiana ha d'ésser per a referir-nos a la construcció d'un univers literari personal amb una forta càrrega metaliterària, una presa de posició, en definitiva, davant la tradició cultural i el món.

---

<sup>5</sup> CALVINO, I., "Lleugeresa", dins *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*, ps. 15-45.

<sup>6</sup> CALDERS, P., "L'exploració d'illes conegudes III".

## **BIBLIOGRAFIA**



## Obres de Pere Calders

- "Del color", dins *Diari Mercantil*, 14-VI-1933, p. 5.
- "Defensa de l'escriptor", dins *Quaderns de l'exili*, 4, 1943, ps. i, ii, vi.
- "Una indústria que no prospera a Catalunya", dins *Fascicles literaris*, 1, setembre 1958, p. 1-3.
- "Testimonis de qualitat", dins *Fascicles literaris*, 1, setembre 1958, p. 6.
- "L'actualitat i l'eternitat", dins *Fascicles literaris*, 2, octubre 1958, ps. 13-15.
- "Diàleg entre l'amic i jo", dins *Fascicles literaris*, 4, desembre 1958, p. 37-39.
- "La vida i la gramàtica", dins *Fascicles literaris*, 5, febrer 1959, ps. 49-51.
- "El miserabilisme", dins *Fascicles literaris*, 5, febrer 1959, ps. 52-53.
- "La tristesa com a estil", dins *Serra d'Or*, V, núm. 8-9, 1963, ps. 35-36.
- *Josep Carner*, Editorial Alcides, Barcelona, 1964.
- "Vampirs silvestres", dins *El llibre de tothom*, Editorial Alcides, Barcelona, 1965, ps. 134-137.
- "L'exploració d'illes conegudes", dins *Serra d'Or*, VIII, núm. 7-12, 1966, ps. 38-39, 29, 36, 56, 46 i 44, respectivament.
- "El Mèxic d'en Calders", dins *Tele-Estel*, núm. 88, 1968, p. 6.
- "Apunts per a dos contes mexicans", dins *Taula de Canvi*, núm. 13, 1979, ps. 95-99.
- "Autoanàlisi literària", dins L. BUSQUETS I GRABULOSA, *Plomes catalanes contemporànies*, Grup Promotor-Edicions del Mall, Barcelona, 1980, ps. 93-94.

- "Nota a la segona edició", dins *L'ombra de l'atzavara*, Edicions 62, Barcelona, 1980.

- *De teves a meves*, Editorial Laia, Barcelona, 1984.

- *Obres Completes*, 5 vol., Edicions 62, Barcelona, 1984-1992.

- *Un estrany al jardí*, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1985.

- *El desordre públic*, Empúries, Barcelona, 1985.

- *Mesures, alarmes i prodigis*, X. LUNA (ed), Edicions 62, Barcelona, 1994.

- *La glòria del doctor Larén*, Edicions 62, Barcelona, 1994.

- *Entre la ratlla i el desig. Antologia de textos*, J. CASTELLANOS-J. MELCION (eds), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1995.

- *La lluna a casa i altres contes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

### **Obres de creació literària**

- AMAT-PINIELLA, J., *K.L. Reich*, Edicions 62, Barcelona, 2001.

- ANDERSEN, H.C., *Contes*, 2 vol., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1987.

- ARTÍS-GENER, A., *Viure i veure/1*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1989.

- BONTEMPELLI, M., *La dona dels meus somnis*, Editorial Empúries, Barcelona, 1990.

- BORGES, J.L., *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1971.
- , *El hacedor*, Alianza editorial, Madrid, 1972.
  
- BRADBURY, R., *Les cròniques marcianes*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983.
  
- BUZZATI, D., *El gos que va veure Déu*, Edicions 62, Barcelona, 1985.
  
- CALVINO, I., *Els nostres avantpassats*, Edicions 62, Barcelona, 2000.
  
- ČAPEK, K., *R.U.R. El juego de los insectos*, Alianza Editorial, Madrid, 1966.
  
- CARPENTIER, A., *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
  
- CHAMISSO, A. von, *La meravellosa història de Peter Schlemihl*, Eliseu Climent, editor, València, 2002.
  
- CONAN DOYLE, A., *Cuentos de terror y misterio*, Alfaguara, Madrid, 1999.
  
- CORTÁZAR, J., *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994.
  
- DEFOE, D., *Moll Flanders*, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona, 1982.
- , *Robinson Crusoe*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1992.

- DOSTOIEVSKI, F., *El doble*, Alianza editorial, Madrid, 1985.
  
- GAUTIER, T., *La morte amoureuse*, E.J.L., París, 2002.
  
- GOETHE, J.W., *Obras Completas*, vol. I, Editorial Aguilar, Madrid, 1973.
  
- GRIMM, Germans, *Contes*, 2 vol., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985-1987.
  
- GUARNER, J.L. (ed), *Antología de la literatura fantástica española*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1969.
  
- HOFFMANN, E.T.A., *La princesa Brambilla*, La Fontana Literaria, Madrid, 1972.
  
- , *Tres contes fantàstics*, Edicions del Mall, Sant Boi de Llobregat, 1982.
  
- , *La aventura de la noche de San Silvestre*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1985.
  
- HOMER, *L'Odissea*, vol I, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1993.
  
- HUXLEY, A., *Brave New World*, Triad/Panther Books, Londres, 1977.

- KAFKA, F., *La metamorfosi*, Edicions Proa, Barcelona, 1985.
  
- La Bíblia valenciana interconfessional*, Editorial Saó, Castelló de la Plana, 1996.
  
- LA FONTAINE, J.de, *Faules: tots dotze llibres*, Edicions del Mall, Sant Boi de Llobregat, 1984.
  
- Les mil i una nits*, 3 vol., Editorial Proa, Barcelona, 1995.
  
- LEWIS, M.-G., *El monje*, Valdemar Ediciones, Madrid, 1994.
  
- MAUPASSANT, G., *Pierre et Jean*, Albin Michel, París, 1968.
- , *La main gauche*, Albin Michel, París, 1970.
- , "La mà tallada" i "Ell?", dins J.S. CID-M. CORNELLES (eds), *Somni de sang. Antologia del conte de terror*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1992, ps. 141-148 i 151-162.
  
- MÉRIMÉE, P., *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, E.J.L., París, 1998.
  
- MORE, T., *Utopia*, La Llar del Llibre, Barcelona, 1988.
  
- MUNNÉ-JORDÀ, A. (ed), *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1990.



- NERVAL, G. de, *La mano embrujada. Aurelia*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991.
  
- NODIER, C., *Contes*, Éditions Garnier Frères, París, 1961.
- , *Infernaliana*, Valdemar ediciones, Madrid, 1988.
  
- NODIER-BALZAC-GAUTIER-MERIMÉE, *Récits fantastiques*, Pocket, París, 1998.
  
- O'BRIEN, F.-J., "The Lost Room", dins *The Fantastic Tales of Fitz-James O'Brien*, John Calder, Londres, 1977, ps. 37-53.
  
- OLCINA, E., *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Laertes, Barcelona, 1988.
  
- ORWELL, G., *Mil nou-cents vuitanta-quatre*, Edicions Destino-Edicions 62, Barcelona, 1984.
  
- OVIDI, *Les metamorfosis*, 3 vol., Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1929-1932.
  
- PANUNZIO, S. (ed), *Bestiariis*, vol I, Editorial Barcino, Barcelona, 1963.
  
- PERRAULT, C., *Contes*, Slatkine, París, 1995.

-PLATÓ, *Diàlegs*, vol. X-XII: *La República*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1989-1992.

-PERUCHO, J., *Incredulitats i devocions*, dins *Obres Completes/5*, Edicions 62, Barcelona, 1990.

-POE, E.A., *Tots els contes*, Columna, Barcelona, 2002.

-POLIDORI, J.W., "El vampir", dins J.S. CID-M. CORNELLES (eds), *Somni de sang. Antologia del conte de terror*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1992, ps. 41-67.

-RADCLIFFE, A., *Obra Completa*, 2 vol., Ediciones Forum, Barcelona, 1984.

-RAY, J., *Malpertuis*, Valdemar Ediciones, Madrid, 1980.

-RIERA-LLORCA, V., *Tots tres surten per l'Ozama*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

-SADOUL, B.(ed), *Les cents ans de Dracula*, E.J.L., París, 1997.

-----(ed), *Un bouquet de fantômes*, E.J.L., París, 2001.

-----(ed), *Fées, sorcières ou diablesses*, E.J.L., París, 2002.

-SHELLEY, M., *Frankenstein o el Prometeu modern*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1996.

-STEVENSON, R.L., *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1982.

-STOKER, B., *Dràcula*, Editorial Laertes, Barcelona, 1995.

-SUÁREZ, E. (ed), *Els esquitxos del mar. Contes de terror*, Editorial Laertes, Barcelona, 1995.

-TIECK, L., *Die Schildbürger*, Swan Buch-Vertrieb, Kehl, 1994.

-VERNE, J., *De la Terre à la Lune*, Hachette, París, 1964.

-----, *Viaje al centro de la Tierra*, Alianza editorial, Madrid, 1975.

-----, *Al voltant de la Lluna*, Editorial Selecta-Catalonia, Barcelona, 1986.

-----, *La volta al món en vuitanta dies*, Cruïlla, Barcelona, 2001.

-VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve future*, dins *Oeuvres Complètes*, I, Mercure de France, París, 1914.

-----, *Contes cruels*, Gallimard, París, 1983.

-VIRGILI, *Bucòliques*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1956.

-----, *Eneida*, 4 vol., Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1972-1978.

-WALPOLE, H., *El castillo de Otranto*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1982.

-WELLS, H.G., *La isla del Dr. Moreau*, Dédalo, Madrid, 1940.

-----, *Els primers homes a la Lluna*, Editorial Empúries, Barcelona, 1987.

-----, *La guerra dels mons*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.

-WILDE, O., *El crim de Lord Arthur Savile. El fantasma dels Canterville*, Edicions Bromera, Alzira, 1987.

-----, *El retrat de Dorian Gray*, Eliseu Climent, editor, València, 1995.

### **Bibliografia crítica**

-ALAZRAKI, J., *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

-ALBERTAZZI, S., *La letteratura fantastica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1993.

-ALBERTÍ, J., "Invitación a la literatura fantástica catalana", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 100, 1982, ps. 23-26.

-ARÁN, P.O., *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Tauro Ediciones, Madrid, 1999.

-ARANDA, Q.-SANCHIS, V., "Pere Calders, escriptor", dins *Suplement especial Sant Jordi, El Observador*, 23-IV-1991, ps. IV-V.

-ARDOLINO, F., "El desig del retorn: contribució a una lectura de *L'ombra de l'atzavara*", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 313-334.

-AULET, J., "Introducció" a P. CALDERS, *Obres Completes/1*, Edicions 62, Barcelona, 1984, ps. 5-26.

-----, "El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 109-127.

-BAKHTINE, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

-BALAGUER, J.M., "Calders i l'autor déu", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 335-350.

-BALLART, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

-BALLESTEROS, A., *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Una Luna Ediciones, Saragossa, 2000.

-BARGALLÓ, J. (ed), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994.

-BATH, A., *Pere Calders: ideari i ficció*, Edicions 62, Barcelona, 1987.

-BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976.

-BERMÚDEZ-CAÑETE, F., "Narrativa fantástica contemporánea", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 37-40.

-BESER, S., "Tots tres surten per l'Ozama, de Vicenç Riera Llorca", dins *Serra d'Or*, X, núm. 101, 1968, p. 55.

-BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Librairie Larousse, París, 1974.

-BONIFAZI, N., *Teoria del fantastico*, Longo, Ravenna, 1982.

-BONTEMPELLI, M., *L'Avventura novecentista*, Vallecchi editore, Florència, 1974.

-BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, Grup Promotor-Edicions del Mall, Barcelona, 1980.

-----, "Tres cartes de Pere Calders a Xavier Benguerel (1940-1941)", dins *Catalan Review*, vol X, núm. 1-2, 1996, ps. 63-75.

-CALMET, Dom A., *Tratado sobre los vampiros*, Editorial Mondadori, Madrid, 1991.

-CABRÉ, R. (ed), "Apèndix: set cartes de Pere Calders a Joan Triadú", dins R. CABRÉ (ed), *Pere Calders o la passió de contar*, Universitat de Barcelona-Eumo editorial, Barcelona, 1997, ps. 44-56.

-CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965.

----- (ed), *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Le Club Français du Livre, París, 1958.

-CALVINO, I., *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil.lenni*, Edicions 62, Barcelona, 2000.

-CAMPILLO, M. (ed), *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, Editorial Laia, Barcelona, 1982.

-----, "Entorn d'“Unitats de xoc”", dins *Gra de fajol*, núm. 10, abril 1984, ps. 8-11.

-----, "El conte", dins RIQUER/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 11, Ariel, Barcelona, 1988, ps. 9-43.

-----, "Estudi introductori" a P. CALDERS, *Unitats de xoc*, Edicions 62, Barcelona, 1990, ps. 5-25.

-----, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Curial, Barcelona, 1994.

-----, "La mirada de Pere Calders", dins M. CASACUBERTA-M. GUSTÀ (eds), *De Rusiñol a Monzó: Humor i Literatura*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, ps. 107-120.

-----, "Els mecanismes narratius de la catàstrofe", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 233-253.

-CAMPS PERARNAU, S., *La literatura fantástica y la fantasía*, Montena Aula, Madrid, 1989.

-CARBONELL, A.- ESPADALER, A.M.- LLOVET, J.-TAYADELLA, A., *Literatura Catalana dels inicis als nostres dies*, Edhasa, Barcelona, 1981, 3<sup>a</sup> ed. corregida i augmentada.

-CARDONA, O., "Un autor que canvia, un sentiment que s'aferma: "Unitats de xoc"", dins *Meridià*, núm. 46, novembre 1938, p. 6.



-CASTELLANOS, J., "Presentació de Pere Calders", dins *Pere Calders. Doctor Honoris Causa*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1992, ps. 5-18.

-CASTELLANOS, J.-MELCION, J., *Calders. Els miralls de la ficció*, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 2000.

-CASTELLET, J.M. [M. CASANOVA], "Hi ha una nova novel·la catalana", dins *Horitzons*, 2, 1961, ps. 51-53.

-CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París, 1951.

-CESERANI, R., *Lo fantástico*, Editorial Visor, Madrid, 1999.

-CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Jupiter, París, 1982, ed. revisada i corregida.

-COCA, J., "Pere Calders: una invasió subtil", dins *Serra d'Or*, XXII, núm. 240, 1980, ps. 35-40.

-CORTÁZAR, J., "The Present State of Fiction in Latin America", dins J. ALAZRAKI-I. IVASK (eds), *The Final Island*, University of Oklahoma Press, 1978, ps. 28-30.

-----, "Algunos aspectos del cuento", dins C. PACHECO-L. BARRERA (eds), *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila editores, Caracas, 1993, ps. 379-396.

-----, "Para una poética", dins *Obra crítica/2*, Alfaguara, Madrid, 1994, ps. 265-285.

-CUENCA, L.A. de, "Lo fantástico en el siglo XVIII", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 18-22.

-DDAA, "Literatura fantástica", dins *Camp de l'Arpa*, núms. 99 i 100, 1982.

-DDAA, *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*, dins *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997.

-*Diccionari Alemany-Català*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1981.

-*Diccionari de la Llengua Catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995.

-ECO, U., *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

-ÉMELINA, J., *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Lieja, 1996.

- "Enquesta als escriptors catalans: narradors", dins *Serra d'Or*, III, núm. 6, 1961, ps. 15-18.

- "Enquesta als escriptors catalans: narradors II", dins *Serra d'Or*, III, núm. 8, 1961, ps. 12-14.

- "Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)", dins *Serra d'Or*, VI, núm. 9, 1964, ps. 52-58.

- "Enquesta: els millors títols 1964-1970", dins *Serra d'Or*, XIII, núm. 136, 1971, ps. 72-77.

- ERDAL JORDAN, M., *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998.

- ESCARTÍN GUAL, M., *Diccionario de símbolos literarios*, PPU, Barcelona, 1996.

- FABRE, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París, 1992.

- FAULÍ, J., "El Mèxic de Calders", dins *Tele-Estel*, núm. 84, p. 14.

-----, "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana", dins *Serra d'Or*, XXI, núm. 240, 1979, ps. 11-15.

-FERRAN DE POL, L., "La nostra novel·la actual", dins *Serra d'Or*, II, núm. 3, 1960, ps. 18-19.

-FERRERAS, D.F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Ediciones Vosa, Madrid, 1995.

-FINNÉ, J., *La bibliographie de Dracula*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanna, 1986.

-FREUD, S., "Lo siniestro", dins *Obras Completas, VII (1916-1924)*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, ps. 2483-2505.

-FUSTER, J., *Indagacions possibles*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1958.

-----, *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 1972.

-GÁLVEZ, M., *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987.

-GARCIA RAFFI, J.V., "Lluís Ferran de Pol i Pere Calders: entre l'afinitat i la discrepància", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i els seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 143-178.

-GARCÍA VIÑÓ, M., "Un representante excepcional: Gustavo Adolfo Bécquer", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 23-26.

-GATTÉGNO, J., *La science-fiction*, P.U.F., París, 1971.

-GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982.

-----, *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, París, 1983.

-----, *Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987.

-GOIMARD, J.-STRAGLIATI, R., *La grande anthologie du fantastique. Histoires de doubles*, Presses Pocket, París, 1977.

-GONZÁLEZ CASTRO, F., *Literatura fantástica española del siglo XX*, Editorial Pliegos, Madrid, 1996.

-GREGORI, C., "Notes sobre el doble en la literatura", dins *Daina*, núm. 10, 1992, ps. 33-43.

-----, "El doble en els contes de Pere Calders", dins *Miscel·lània Jordi Carbonell/4*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, ps. 191-209.

-----, "L'ús del discurs figurat en els contes de Pere Calders", dins *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, ps. 253-264.

-----, "El fantàstic en la literatura catalana", dins *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris, V*, Universitat de València, València, 2000, ps. 285-297.

-----, "Llegir Calders amb vista al segle XXI", dins *Serra d'Or*, núm. 498, 2001, ps. 56-59.

-----, "L'humor de Pere Calders en la guerra", dins *L'Avenç*, núm. 265, 2002, ps. 37-42.

-----, "L'ombra de l'atzavara, de Pere Calders i el Realisme Històric", dins A. BERNAL-C.GREGORI (eds), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, ps. 447-475.

-----, "Els tòpics del fantàstic en els contes de Pere Calders", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 67-96.

-----, "Mèxic en l'obra de Pere Calders", dins *Caplletra*, en premsa.

-GRIVEL, C., *Fantastique-fiction*, P.U.F., París, 1992.

-GUILLAMON, J., "Pere Calders i la literatura fantàstica", dins *Serra d'Or*, núm. 386, març 1985, ps. 45-49.

-----, "Pere Calders, entre la realitat i la màgia", dins *Avui del Diumenge*, 1-IX-1985, ps. 4-5.

-HERRERO CECILIA, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

-HUTCHEON, L., "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", dins *Poétique*, núm. 46, 1981, ps. 140-155.

-----, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Arts Forms*, Methuen, Nova York-Londres, 1985.

-INFANTES, V., "El territorio fantástico de la literatura medieval", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 7-9.

-JACOBBI, R., "Introduzione" a M. BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, Vallecchi editore, Florència, 1974, ps. IX-XXII.

-JARROT, S., *Le vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, París, 1999.

-JOURDE, P.-TORTONESE, P., *Visages du double*, Éditions Nathan, París, 1996.

-LITVAK, L., "Lo fantástico en la literatura fin de siglo", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 29-35.

-----, "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", dins *Anthropos*, núm. 154-155, març-abril 1994, ps. 83-88.

-LLINARES, J.B., "La filosofía del lenguaje en Nietzsche", dins DDAA, *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*, Sociedad Castellano-leonesa de Filosofía, Salamanca, 1996, ps. 237-258.

-LOVECRAFT, H.P., *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

-MANLOVE, C.N., *Modern fantasy: five studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.

-MARTÍ-OLIVELLA, J., "Trabal i Calders o la incorporació distorsionada del fantàstic", dins *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, ps. 277-293.

-MARTÍN SÁNCHEZ, M., *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Editorial EDAF, Madrid, 2002.

-MELCION, J., "*Cròniques de la veritat oculta*", de Pere Calders, Empúries, Barcelona, 1986.

-----, "Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció", dins *Catalan Review*, vol. X, núm. 1-2, 1996, ps. 239-259.



-----, "La redescoberta de Pere Calders a finals dels setanta", dins R. CABRÉ (ed), *Pere Calders o la passió de contar*, Universitat de Barcelona-Eumo editorial, Barcelona, 1997, ps. 7-17.

-----, "Introducció" a P. CALDERS, *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, Edicions 62, Barcelona, 1997, ps. 1-32.

-----, "Èxodes, viatges, desvaris i naufragis", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 41-66.

-MELLIER, D., *La littérature fantastique*, Seuil, París, 2000.

-----, *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*. Éditions Kimé, París, 2001.

-MILLET, G.-LABBÉ, D., *La science-fiction*, Éditions Belin, París, 2001.

-MILNER, M., "Scienza e fantastico nell'Eva futura", dins V. BRANCA-C. OSSOLA (eds), *Gli universi del fantastico*, Vallecchi Editore, Florència, 1988, ps. 339-358.

-MOLAS, J., *La literatura de postguerra*, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 1966.

-----, "La littérature catalane et la guerre civile", dins *Europe*, núm. 464, 1967, ps. 26-30.

-----, "Literatura catalana", dins *Suplemento 1963-1964. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa Calpe*, Madrid, 1968, ps. 1209-1211.

-----, "La novel·la de postguerra", dins *Obra crítica/1*, Edicions 62, Barcelona, 1995, ps. 229-239.

-MOLINA, C.A., "Editorial", dins *Camp de l'Arpa*, núm. 99, 1982, ps. 5-6.

-MUNNÉ-JORDÀ, A., "Introducció", dins *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1990, ps. 7-24.

-MURIÀ, A., "La cohesió vital de Pere Calders", dins *Catalan Review*, vol. X, núm. 1-2, 1996, ps. 35-37.

-NADAL, M., "Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià", dins *Serra d'Or*, XXXIII, núm. 376, 1991, ps. 11-15.

-NIETZSCHE, F., "Sobre veritat i mentida en sentit extramoral", dins *Llibre de sentències*, J.B. LLINARES (ed), Editorial 7 i mig, València, 2001, ps. 135-149.

-NOGUER, M.-GUZMÁN, C., "Problemes de construcció de l'alteritat discursiva a la "narrativa mexicana" de Pere Calders", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 297-311.

-OLCINA, E., "Pròleg" i "Dades sumàries per a una panoràmica de la narrativa fantàstica catalana", dins *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Laertes, Barcelona, 1988, ps. 11-31 i 263-269.

-OLIVER, J.-CALDERS, P., *Diàlegs a Barcelona*, X. FEBRÉS (ed), Ajuntament de Barcelona-Editorial Laia, Barcelona, 1984.

-PONNAU, G., *La folie dans la littérature fantastique*, P.U.F., París, 1997.

-PONS, A., *Pere Calders, veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona, 1998.

-"Propòsit", dins *Quaderns de l'exili*, 1, setembre 1943, ps. i-ii.

-PROPP, V., *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.

-PUIGTOBELLA, B., "Pere Calders: del pudor i el candor", dins *Catalan Review*, vol. X, 1-2, ps. 309-317.

-RANK, O., *Don Juan. Une étude sur le Double*, Denoël et Steele, París, 1932.

-RIBA, C., "Prefaci", dins P. CALDERS, *Unitats de xoc*, Edicions 62, Barcelona, 1983, ps. 9-12.

-RODOREDA, M., "Pròleg a *Mirall trencat*", dins *Mirall trencat*, Club editor, Barcelona, 1974, ps. 13-45.

-ROSE, M., *Parody/Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979.

-SADOUL, B., "Introduction", dins *Les cents ans de Dracula*, E.J.L., París, 1997, ps. 5-9.

-----, "Introduction", dins *Un bouquet de fantômes*, E.J.L., París, 2001, ps. 5-12.

-----, "Introduction", dins *Fées, sorcières ou diablesses*, E.J.L., París, 2002, ps. 5-12.

-SALABERT CRIADO, M., "Prólogo" a J. VERNE, *Viaje al centro de la Tierra*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, ps. 7-21.

-SALVADOR, L., "Pròleg" a H.P. LOVECRAFT, *A les muntanyes de la follia*, Els llibres de Glauco, Laertes, Barcelona, 1985, ps. 5-9.

-SANGSUE, D., *La parodie*, Hachette, París, 1994.

-SAREIL, J., *L'écriture comique*, P.U.F., París, 1984.

-SARGATAL, A., *Iniciació al conte literari*, Glauco, Barcelona, 1987.

-SARTRE, J.-P., *Critiques littéraires (Situations, I)*, Éditions Gallimard, París, 1947.

-SAWICKA, A., "Pere Calders i Slawomir Mrozek: la confrontació amb la realitat", dins *Catalan Review*, vol. X, 1-2, ps. 181-195.

-SCHNEIDER, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, París, 1985.

-SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, París, 2001.

-SIMBOR, V., "Ronda naval sota la boira: el pacte del somni", dins *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*, Universitat de València-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, València, 1991, ps. 245-252.

-----, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, en premsa.

-SPADA, M., *Erotiques du merveilleux*, José Corti, París, 1983.

-STEINMETZ, J.-L., *La littérature fantastique*, P.U.F., París, 2003, 4<sup>a</sup> ed. corregida.

-SULEIMAN, S.R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Seuil, París, 1983.

-TADIÉ, J.Y., *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Belfond, París, 1990.

-TASIS, R., "*Parèntesi*, per Concepció G. Maluquer", dins *Serra d'Or*, V, núm. 10, 1963, p. 31.

-----, "*L'ombra de l'atzavara*, Premi Sant Jordi 1963", dins *Serra d'Or*, VI, núm. 6, 1964, ps. 39-41.

-"Titius-Bode, llei de", dins *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 22, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1980, p. 337.

-TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

-TORRES, E., "*Desarrelats*, d'Odó Hurtado", dins *Serra d'Or*, VII, núm. 3, 1965, p. 59.

-----, *Els escriptors catalans parlen*, Nova Terra, Barcelona, 1973.

-TRIADÚ, J., "*La nova novel·la I, II i III*", dins *Serra d'Or*, I, II, núm. 6, 8, 2, 1960-1961, ps. 7-9, 12-14, 10-11.

-----, *La literatura catalana i el poble*, Editorial Selecta, Barcelona, 1961.

-----, "Comentari mensual", dins *Serra d'Or*, VI, núm. 4, 1964, p. 53.

-----, *La novel·la catalana de postguerra*, Edicions 62, Barcelona, 1982.

-----, "Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi", dins R. CABRÉ (ed), *Pere Calders o la passió de contar*, Universitat de Barcelona-Eumo editorial, Barcelona, 1997, ps. 31-44.

-----, *La ciutat dels llibres*, Edicions Proa, Barcelona, 1999.

-----, "Pere Calders, el gust per escriure", dins C. PUIG (ed), *Pere Calders i el seu temps*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, ps. 7-24.

-TROUBETZKOY, W. (ed), *La figure du double*, Didier Érudition, París, 1995.

-----, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, P.U.F., París, 1996.

-TROUSSON, R., *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Editorial Península, Barcelona, 1995.

-VALLVERDÚ, F. [R. ROIG], "L'obra de Pere Calders", dins *Horitzons*, núm. 4, 1961, ps. 31-36.

-----, "La literatura catalana i el poble, de Joan Triadú i la crítica d'Albert Prats a *Nous Horitzons*", dins *Nous Horitzons*, núm. 2, 1962, ps. 59-60.

-VAX, L., *La séduction de l'étrange*, P.U.F., París, 1965.

----- *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, P.U.F., París, 1979.  
Trad. cast.: *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980.

-VICENS, F., "La primera etapa de "Nous Horitzons" (1960-1964)", dins DDAA, "*Nous Horitzons*" Vol I. 1960-1961, Barcelona, 1979, ps. 10-16.

-VILAGINÉS, C.-VALLVERDÚ, F., "Els premis de Santa Llúcia", dins *Serra d'Or*, VI, núm. 2-3, 1964, ps. 72-74.

-VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario*, Instituto de España-Espasa Calpe, Madrid, 1992.





